HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

Burger · Schmitz · Beth ·

# Die deutsche Malerei der Renaissance

· I ·

HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

6 1

# HANDBUCH
## DER
# KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR Dr. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON

Dr. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. **J. Baum**-Stuttgart; Konservator Dr. **E. v. d. Bercken**-München; Dr. Dr. **I. Beth**-Berlin; Professor Dr. **L. Curtius**-Heidelberg; Privatdozent Dr. **E. Diez**-Wien; Dr. **W. Drost**-Leipzig; Privatdozent Dr. **K. Escher**-Zürich; Konservator Dr. **A. Feulner**-München; Professor Dr. **P. Frankl**-München; Professor Dr. **W. Friedlaender**-Freiburg; Professor Dr. **A. Grisebach**-Breslau; Professor Dr. **A. Haupt**-Hannover; Professor Dr. **E. Hildebrandt**-Berlin; Professor Dr. **H. Hildebrandt**-Stuttgart; Professor Dr. **A. L. Mayer**-München; Professor Dr. **W. Pinder**-Leipzig; Professor Dr. **H. Schmitz**-Berlin; Prof. Dr. **P. Schubring**-Hannover; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Göttingen; Professor Dr. **W. Vogelsang**-Utrecht; Dr. **E. Volbach**-Berlin; Professor Dr. **M. Wackernagel**-Münster; Professor Dr. **A. Weese**-Bern; Professor Dr. **H. Willich**-München; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin



AV

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

# DIE DEUTSCHE MALEREI

VOM AUSGEHENDEN MITTELALTER
BIS ZUM ENDE DER RENAISSANCE

VON

DR. FRITZ BURGER, DR. HERMANN SCHMITZ,
DR. JUR. ET PHIL. IGNAZ BETH

I.

## ALLGEMEINER TEIL. — BÖHMEN UND DIE ÖSTERREICHISCH-BAYERISCHEN LANDE BIS 1450

VON

DR. FRITZ BURGER †
a. o. Professor an der Universität und Kgl. Akademie der bildenden Künste in München

ELFTES BIS FÜNFZEHNTES TAUSEND



ACADEMIA

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

König Wenzel, Miniatur aus der Wenzelbibel
Staatsbibliothek, Wien

# VORWORT

Seit Janitscheks Vorgang ist eine Geschichte der deutschen Malerei nicht wieder geschrieben worden. Fast 25 Jahre sind seither verflossen und die Forschung hat inzwischen eine staunenswerte Arbeit geleistet, die ebensoviel gewichtiges Material als interessante Aufschlüsse über historische Tatsachen geliefert hat. Aber die Geschichte der deutschen Kunst gleicht einer lernaeischen Hydra: denn jede Klärung historischer Fragen stellte die Forschung vor neue Probleme, so daß bis heute noch die Geschichte der deutschen Malerei zu den verworrensten Gebieten der Kunsthistorie gehört. Das Buch konnte sich nicht die Aufgabe stellen, die gordischen Knoten, die sich an so vielen Stellen in der Geschichte der deutschen Malerei gebildet haben, alle zu lösen und in alle Ecken und Winkel zu leuchten, in die das Licht der Forschung noch nicht hinzudringen vermochte. Zudem, von der Unmöglichkeit abgesehen, dies Ziel heute schon zu erreichen, muß das Buch auch mit dem Leser rechnen, nicht nur mit der Wissenschaft. Es ist deshalb in erster Linie eine systematische Gliederung des historischen wie künstlerischen Materials erstrebt worden. Der Verfasser ist sich hierbei wohl bewußt, daß jede solche Gliederung nur eine Formel von durchaus subjektivem Charakter ist und ihr Wert nur so weit reicht, als ihre praktische Hilfe zur Erkenntnis. Gewiß ist auch hier das ideale Ziel wie bei jeder wissenschaftlichen Arbeit „Objektivität" gewesen; aber der künstlerische Bestand ist doch nur insoweit herangezogen worden, als er zu einer eindringenden Erkenntnis und der Gewinnung eines klaren Überblickes brauchbar erschien. Die wissenschaftliche Sichtung eines künstlerischen Materials wird um so nutzbringender sein, je mehr das Ziel einer praktischen Übermittlung der gewonnenen Erkenntnisse im Auge behalten wird. Deshalb ist der übliche Aufbau der kunstgeschichtlichen Handbücher hier nicht beibehalten worden. Der Leser soll nicht erst sich durch den ganzen Gang der Ereignisse hindurchwinden und von einer Persönlichkeit zur andern wandern müssen, um langsam Interesse und Liebe auf diesem Dornenweg für die Sache zu gewinnen, sondern er soll mit beiden Füßen zugleich in diese hier zu behandelnde Welt treten, mit ihr denken, hassen und lieben lernen, ihre Wesenheit als Ganzes schauen, bevor er den ganzen Reichtum ihrer, in der geschichtlichen Folge sich darbietenden Einzelzüge kennen lernt. Deshalb ist erst vom dritten Kapitel des Buches an die historische Folge bei Besprechung der Entstehung und Entwicklung der Lokalschulen eingehalten worden. Hierbei wurde ebensosehr an eine übersichtliche Gliederung des kunsthistorischen Materials als an die eine allgemeine Erkenntnis vermittelnde Beschreibung der Kunstwerke gedacht. Die beiden ersten Abschnitte sollen daher erst einen bestimmten Bestand an künstlerischen Erkenntnissen vermitteln, auf die dann ohne den Gedankengang der einzelnen Kapitel zu unterbrechen verwiesen werden kann. Auch sollte klar werden, was die deutsche Malerei der Welt und unserer Generation zu sagen hat, wo der Lebensnerv steckt, der unser Dasein und unser Schauen mit dem unserer Vorfahren und der Eigenart ihres Volkstums verbindet. Die neuere Zeit hat unseren Augen neue Erkenntnisse vermittelt, die uns auch

eine andere Seite des Wesens der geschichtlichen Vergangenheit enthüllen. Die deutsche Kunst der Renaissance hat hierdurch vielleicht am meisten neben der des Mittelalters gewonnen. Es sind Anzeichen vorhanden, daß wir zu einer andersartigen Einschätzung ihres Wertes gegenüber der italienischen Renaissance kommen, wenn wir uns abgewöhnen, nach sogenannten Stilidealen jenseits aller nationalen Grenzen zu urteilen und die Fähigkeit errungen haben, innerhalb der besonderen künstlerischen Gestaltungsweise zu denken und die Sprache der Vergangenheit wie die unsrige zu sprechen. Die landläufigen Stilbegriffe waren deswegen hier — wo es ging — vermieden worden, um ohne diese aus den künstlerischen Erkenntnisformen selbst den Stilbegriff zu gewinnen als das, was er ist oder sein soll: eine wechselnde Anschauungsform, d. h. Theorie über die Einheit eines sinnlichen Vorstellungskomplexes von der Natur. Die Kunstgeschichte braucht hier nur die Erkenntnisse der modernen Kunst sich zu eigen machen, die in den sogenannten historischen Stilformen nur das variable Material der stets gleichbleibenden Grundformen des künstlerischen Denkens sieht und in dem Stil mithin nicht das Dogma seiner klassischen Formulierung als vielmehr in all seinen Gestalten die wechselnden Theorien über den künstlerischen Einheits- und Schönheitsbegriff zu erkennen sucht. Man wendet so gerne den aus der „tonangebenden" Baukunst gewonnenen Stilbegriff der Gotik oder Spätgotik auch für die charakteristischen Eigenarten der übrigen gleichzeitigen Erscheinungen der Plastik oder Malerei an. Auf diese Weise findet man natürlich genau das, was man sucht, und die Stileinheit der Zeit wird sich so leicht erweisen lassen. Das Problem wurde hier anders gefaßt und die Erkenntnis jener Stileinheit auf anderem Wege zu gewinnen getrachtet ohne Rücksicht auf die „Künste", sondern allein im Hinblick auf die Kunst. Es sollte ohne jene Stilvorurteile in dem einzelnen Objekt der besondere Akt der sinnlichen Vorstellungsweise erfaßt und im Zusammenhang mit den übrigen Zeugnissen auch eine Charakteristik des allgemeinen Wesens bestimmter, zeitlich und national umgrenzter Abschnitte der Kunst versucht werden. Ein zu weit gefaßter Stilbegriff büßt seine Berechtigung durch den Verlust des Vorzuges seiner wörtlichen Prägnanz ein, und ein zu eng gefaßter vernichtet die Individualität und den lebendigen Reichtum des Kunstwerkes, indem er an seine Stelle ein ästhetisches Abstraktum setzt. Das gilt für den Begriff der Gotik ebenso wie für den der Renaissance. — Kunstgeschichte ist deshalb hier vorwiegend als eine Geschichte der menschlichen Erkenntnis ohne einseitige Anwendung des Begriffes von „Aufstieg und Verfall" für bestimmte Zeitabschnitte betrachtet worden, in der Gewißheit, daß durch eine solche Gliederung des Stoffes subjektiv ethische Werte zwischen den forschenden Betrachter und die objektive Erkenntnis sich schieben. Wir vergessen zu leicht, daß alle Forderungen des Lebens nur durch einen Tribut an den Tod bezahlt werden. Es gibt keine sogenannte Blütezeit einer Kunst, die diese Blüte nicht auch durch die Aufgabe köstlicher Erkenntnisse der vorangegangenen Zeit erreicht hätte, keine „Verfallzeit", die nicht mit positiv neuen Erkenntnissen auf dem Schauplatze der Historie erschien, von der willkürlichen Abgrenzung derartiger zeitlicher Komplexe abgesehen. Für die auf objektive Erkenntnis dringende Kunstwissenschaft darf der Stilbegriff nicht den der Manier im Gefolge haben. Man lobt und tadelt auf Grund eines subjektiven Erkenntnisideals, nicht aber systematischer Grundsätze, die die objektive Erkenntnis der künstlerischen Idee zum Ziele haben. Des-

halb ist auch die Renaissance gegenüber dem Mittelalter hier nicht unter dem Gesichtswinkel des allgemeinen „Fortschrittes“ betrachtet worden, sondern nur als eine langsam sich neubildende Erkenntnis- und Gestaltungsweise, die auch viel verlor über dem, was sie Neues schuf. Unter der Einseitigkeit und dogmatischen Subjektivität der heutigen Historie hat gerade das Verständnis der Kunst des Mittelalters und damit im Zusammenhang auch die deutsche Kunst zu leiden. Denn der Kunsthistoriker hat sich gewöhnt nach der gegenständlichen Richtigkeit (Perspektive und Anatomie) oder nach den ihm bis heute geläufigen ästhetischen Gestaltungsgesetzen zu urteilen und ergeht sich unter Einfluß der Assoziationspsychologie in einer physischen oder psychischen Umdeutung der Formenwelt, bevor diese Form rein als das erkannt ist, was sie ist: ein organisierter sinnlicher Vorstellungskomplex, begriffen als Akt unseres sinnlichen Bewußtseins. Man hört so oft in künstlerischen Dingen das Zeugnis der Geschichte anrufen. Aber jede pragmatische Kunstgeschichte, die über den historischen Materialismus hinausgeht, ist doch im wesentlichen das Resultat unserer heutigen Erkenntnisfähigkeit, geleitet von unserm heutigen persönlichen Interesse. Als ob Geschichte der Kunst, die mehr als Namen und Zahlen geben will, nicht selber wieder eine Theorie als Mittel zum Begreifen und Ordnen der Leistungen der Vergangenheit wäre. Als Historiker müssen wir gelernt haben, hier durch das Eingeständnis unserer Subjektivität auch als Kunstrichter bescheiden zu sein und als Erkennende die enge Grenze nicht übersehen, die unserm suchenden Auge besonders auf dem Gebiete der Sinnenwelt gezogen ist. Welche Wandlungen hat die Kunstgeschichte in der kaum hundertjährigen Zeit ihres Bestehens durchgemacht, und wie wird die Generation in hundert Jahren über uns denken, die wir uns stolz im Besitze der Wahrheit dünken. Gestehen wir offen ein, daß wir unsere Aufgabe so erfüllen, wie sie uns die Zeitumstände von heute gebieten und der Historiker darf sich glücklich schätzen, als Erforscher des Wesens der Vergangenheit einst zu den Lebenserscheinungen der Gegenwart gezählt zu werden. Ihr zu nützen ist die Aufgabe des Buches.

München, im Januar 1913.

FRITZ BURGER.

Abb. 1. Aus A. Dürers Rosenkranzfest in Prag.

Motto:
In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein
des engen Erdenlebens fühlen. Faust, I.

I.

# Über Wert und Wesen der deutschen Kunst der Renaissance.

Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, daß der Deutsche in der Welt seiner alten, heimischen Kunst viel weniger sich zu Hause weiß als in der italienischen oder niederländischen und selbst der, der nicht nur aus Pflicht, sondern aus Neigung sich mit ihr beschäftigt, pflegt sich an ihrem idyllischen Mikrokosmos zu erbauen und darüber ihre weltgeschichtliche Stellung zu vergessen. Geblendet von dem Glanze südlichen Wesens, glaubt man in der italienischen Kunst die klassische Gestaltung der europäischen Kultur des 15. und 16. Jahrhunderts zu erkennen, der gegenüber auch die größten Leistungen deutscher Kunst doch in den Schatten zurücktreten. Dies Urteil scheint ja auch der Gang der Geschichte zu bestätigen und der Gedanke liegt nahe, in dem schließlichen Erliegen der deutschen Kunst der italienischen gegenüber den Beweis ihres geringeren Wertes und der inneren Schwäche der deutschen Kultur überhaupt zu sehen. Aber Frankreich war auf diesem Gebiete längst „erlegen" und hat die Welt doch im 18. und 19. Jahrhundert vor sich auf die Kniee gezwungen und die wilden Stürme des 16. Jahrhunderts, die aus dem germanischen Norden über den heiteren Süden einherbrausten, sind mehr als ein Wetterleuchten für die Renaissancekultur gewesen. War es schließlich nicht die Herkulesarbeit deutschen Geistes, die die Säulen der südlichen Tempel zertrümmerte, um der neuen Zeit im Norden den Boden zu bereiten? Man pflegt diesen Problemen gegenüber meist geltend zu machen, die Stärke des deutschen Wesens liege auf intellektuellem Gebiete, das Volk der Dichter und Denker verfüge nicht über dieselbe starke Sinnlichkeit wie der Romane, deswegen hätte es auf dem Gebiete der bildenden Kunst gegenüber den romanischen Nationen, Italien und Frankreich, zurücktreten müssen, ja gelegentlich hört man sogar die Meinung, es gäbe auch auf künstlerischem Gebiete nur Deutsche, aber keine eigentlich kulturell selbständige, für sich lebende und in ihrer Gesamtheit wirkende, deutsche Nation.

Zu einem solchen Urteil kann man aber nur gelangen, wenn man, in der Anschauungsweise der Kunst der Italiener befangen, den Wert der deutschen Kunst nach der realen oder

idealen Nähe oder Ferne dieses scheinbar alles überragenden Poles der Zeit bemißt, statt sie in ihrer nationalen Sonderexistenz und aus dieser heraus ihre weltgeschichtliche Bedeutung zu begreifen. Je mehr für uns gegenüber der italienischen Renaissance das Mittelalter auch in seiner künstlerischen Bedeutung gewinnt, steigt Interesse, Liebe und Bewunderung für die Eigenart dieser mit ihm so innig verwachsenen Kunst, die nicht nur ein völlig selbständiges nationales Gepräge zeigt, sondern auch in der nordischen Kunst des 16. Jahrhunderts ohne Nebenbuhler dasteht trotz des schon frühzeitig beginnenden Einflusses romanischen Geistes. Der Grad der äußeren Abhängigkeit der deutschen Kunst von der italienischen oder niederländischen Renaissance ist daher eine Angelegenheit von ungleich geringerer Bedeutung als die Frage nach dem Prinzip der persönlichen und nationalen Verarbeitung des Übernommenen und der inneren Selbständigkeit dieser künstlerischen Kultur. Deshalb darf über diesen Berührungen mit fremder Kunst nicht das eigentlich grundlegende Problem deutscher Renaissancekunst übersehen werden und das ist ihr Verhältnis zum Mittelalter.

Noch immer erblickt man so häufig in dem Mittelalter den großen Gedankenstrich, den die Geschichte zwischen Antike und Renaissance gemacht hat, übersieht seine positiven gewaltigen Leistungen und gewöhnt sich in der Renaissance das Erwachen aus Nacht und Grauen zu paradiesischer Herrlichkeit zu sehen. Damit ist aber jedem objektiven historischen wie kunstwissenschaftlichen Verständnis der Boden entzogen. Denn einerseits wird die tatsächliche wertschaffende Bedeutung des Mittelalters verkannt, anderseits gewöhnt man sich nach den Erkenntnisprinzipien und den Idealen der italienischen Renaissance zu urteilen. Es geht nicht an, daß man die deutsche Renaissance erst mit dem Zeitpunkt der Übernahme der italienischen Formen beginnen läßt und auf diese Weise den Begriff Renaissance so ganz ausschließlich mit dieser äußerlichen Folgeerscheinung identifiziert, statt die besondere Art ihrer Neuzeitlichkeit ins Auge zu fassen[1]). Gewiß erstreckt sich der gegen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts sich vollziehende Umschwung auf geistigem und künstlerischem Gebiete über Frankreich, Deutschland und Italien in gleicher Weise. Aber man kann nicht sagen, diese Bewegung erhalte da oder dort ihre „klassische“ Gestaltung. Denn die hemmenden wie fördernden Elemente sind in jedem Fall positiv wirkende Kräfte, die sich in den künstlerischen und kulturellen Leistungen äußern. Diese Äußerung zu verstehen, nicht sie zu schulmeistern, ist Aufgabe des Historikers. Man darf daher vor allem nicht vergessen, daß im Süden das Mittelalter in der Kunst niemals eine solche durchaus selbständige und große, alle Teilgebiete der bildenden Kunst gleichmäßig umfassende Sondergestaltung wie im Norden in den Domen und Klöstern erhielt, wo das erwachende Volkstum sich seinem Geist aufs innigste verbunden hatte. Daher kam es, daß die Bewegung der Renaissance hier in Deutschland einen vom Süden sehr wesentlich verschiedenen Verlauf genommen hat, der eben in erster Linie Richtung und Ziel auch durch den mittelalterlichen Geist erhielt, um so mehr als die Zeugnisse griechischer Kultur hier ferner als anderwärts lagen. Die weltgeschichtliche Bedeutung deutschen Geistes und deutscher Kunst liegt daher vielleicht weniger in der besonderen Art der Verarbeitung der italienischen Renaissance als in der Fortentwicklung und Vollendung der großen Gedanken des Mittelalters durch einen in seinem Wesen sich immer schärfer umreißenden nationalen Geist. Die Rezeption der Antike steht hiebei ganz an zweiter Stelle. Gewiß ist auch die Renaissancezeit des Südens in ihren wichtigsten Lebensimpulsen mit dem Mittelalter innig verbunden. Denn in der Renaissance der romanischen Völker lebt der mittelalterliche Gedanke der Reinigung der Welt von ihrer schlechten Vielheit weiter, von der sie sich nur

Abb. 2. Albrecht Altdorfer, Der wilde Mann
aus der Sammlung Lanna, z. Z. London (Privatbesitz).

durch die Erhebung zum Allgemeinen, zur objektiven Einheit, zur Urwahrheit und Schönheit, dem Göttlichen, befreien zu können glaubte. In der „Renaissance“ des deutschen Geistes pflanzt sich die große Idee des Mittelalters vom Einswerden des Einzelnen mit dem All-Einen fort. Für sie ist das Göttliche nicht ein im Ideal realisierter schöner Zustand des Daseins, sondern die jedes Individuelle schaffende und immer unergründliche, lebendige Zaubermacht. Man wollte daher nicht so sehr das Ideal in einer objektiven Einheit verwirklichen, als die alles bestimmende Idee aus dem Wesen des Individuellen gewinnen. Die großen Klassiker der italienischen Renaissance suchen im Formalen die ordnende Regel im Dasein, die Deutschen den Urgrund des alles Einzelne bestimmenden Gesetzes. Die Italiener verwirklichen ihr sinnliches Ideal, die Deutschen suchen hinter die Idee des Individuellen zu schauen. Rafael führt uns die heitere Harmonie olympischen Daseins vor Augen, Dürer läßt uns einen Blick tun in die düsteren Rätsel des Daseins, Rafael wandert mit uns auf die stolzen Höhen des Lebens, Dürer und seine Zeitgenossen zeigen uns sein wildes Gedränge in dunkler Tiefe, seine brutale Energie ebenso wie die Erhabenheit seiner Macht.

Die deutsche Kunst fand den Ausdruck für Ideen, die man in der italienischen Kunst der Renaissance vergeblich suchen wird. In der Fahnenträgerzeichnung des Urs Graf, eines Schweizer Künstlers des 16. Jahrhunderts (Abb. 3), ist das Schreiten zum Ausdruck eines starken Willens geworden, die beide Figuren gleichmäßig beherrscht, als unsichtbare Macht sie vorwärts treibt, in dem ihrem Zuge folgenden, so energisch sich biegenden Gedenkstein lebt, am Boden seine festen Kurven gräbt, die riesenhafte Fahne wie eine Wolke in der herben Luft des Morgens erzittern macht und sie hineinzwingt in diese Gewalten, deren wohldisziplinertes Leben so eigensinnig und unerschütterlich an unserem Auge vorüberzieht, wie der eherne Gang des Schicksals selbst. Man sieht das Gesetz in der Geschichte, hört nichts von Geschichten der handelnden Persönlichkeiten, denkt nicht an ihr Tun als vielmehr an die Macht des überpersönlichen Willens, das Geschick in der Geschichte. Man sieht deshalb keine Sonderprobleme des Raumes, denn der Raum ist geformt aus dem Gestaltmotiv der Figuren, Äußerung desselben Willens, der jene bildet und leitet. Bei Hans von Kulmbach (Abb. 4) kommt der Gedanke im Sinne der italienischen Renaissance zum Ausdruck: die imponierende, wohlberechnete Haltung des Körpers, der Raum ein stilles Begleitmotiv für die Fahnensilhouette, sonst tote Bühne für diese stolze Persönlichkeit, die mit prahlerischer Selbstgefälligkeit durch ihr bloßes Dasein wirken will. Der Bildgedanke erschöpft sich in der sachgemäßen Wiedergabe des Körpers der Figur und ihrem Fürsichsein, das die Idee eines Überpersönlichen nirgends in Erscheinung treten und den Willen allein zur Charakteristik der Persönlichkeit sich äußern läßt.

Dürer schildert (Abb. 5) weder das überpersönliche Gesetz, noch das stolze Gebaren der Rittergestalt in ihren isolierten Bewegungen. Das Tun ist nicht bloß eine momentane Aktion, sondern Resultat eines wohldurchdachten Bildgedankens, in dem sich etwas von der Gesetzlichkeit des Daseins selbst verkörpert. Deshalb wird hier das persönliche Wollen zugleich zum Ausdruck eines transzendenten Willens und die Bewegung der Figur verharrt in jenem Zwischenstadium, das die Antike so unübertrefflich zu schildern verstanden hat, wo das Stehen zum instinktiven Gehen, das freie Handeln zum traumhaften Tun wird und jene Dämmersphären des Lebens erscheinen, in denen über allem Persönlichen die Macht des Schicksals lastet wie der Schatten der Nacht über dem morgendlichen Leben. Dürers Figur gestikuliert nicht. Der Ausdruck liegt allein in der Form, in dem versteckten Tatendrang der Konturen, dem heimlichen Suchen erwachender Kräfte, die aus fernen Tiefen in einer

Abb. 3. Urs Graf, Fahnenträger. Handzeichnung in Basel.

Abb. 4. Hans von Kulmbach, Fahnenträger
Frankfurt, Städelsches Institut.

Abb. 5. A. Dürer, Fahnenschwinger
Stich (1508). B. 87.

fast eleganten Welle über die phantastische Silhouette des Baumstumpfes hinweg die Fahne, die Arme emporfluten und schließlich die Hand an das Schwert drängen, dessen ruhige Horizontalen mit der feierlichen Geraden des Hintergrundes einen so willkommenen Kontrast bilden zu dem heraufziehenden Sturm in den Gliedern der Gestalt. Dürer geht über das bloße Ausbalancieren der Standfigur hinaus, indem er sie zum Raum das heißt Bildmotiv zugleich macht. Daher begleiten teils die landschaftlichen Einzelheiten die Gestalt, teils bestimmen sie diese selber wieder in ihrer Erscheinung, während in dem Gegenstück nur Löcher links und rechts in der Bildkomposition zu sehen sind. Kulmbachs Figur ist eine unbeholfene Travestie italienischer Renaissancekunst ins Deutsche, Dürers Werke sind durchdrungen von der eigenwilligen, gesunden Lebenskraft germanisierter Antike, die, aus dem Mittelalter herübergenommen, mit der neuen Zeit sich verbindet. In der stummen Elegie des Gesichtes spielt die heitere Vergangenheit mit einer ungewissen Zukunft im Augenblick des Kampfbeginnes. Die Figur, das ganze Bild wird zum Begleitmotiv des Ausdruckes des Gesichtes, das Sinnliche zum Symbol des das persönliche Leben erfüllenden Geistes, dessen Inhalt die metaphysischen Beziehungen zwischen Persönlichkeit und Schicksal bilden, wie in der klassischen Tragödie, die hier vermittelalterlicht aus dem Ereignis in die Zuständlichkeit des Daseins hinüberleitet. Im Anschluß an die mittelalterliche Weltanschauung ist anderwärts die Figur von

der neuen Zeit noch sehr viel konsequenter in ihrer Ausdrucksbewegung zum Gestaltmotiv des ganzen Bildes geworden, wobei gelegentlich die Bildidee sich von der klaren Endlichkeit wohlproportionierter Körperwelt völlig loslöst, um im Halbdunkel sich in das Wunder der Ewigkeit zu verlieren. In der Bannerträgerin Altdorfers (Abb. 6) drängen die kreisenden Kräfte aus metaphysischem Dunkel ins formengebende, rasende Licht, das Himmel und Erde, Endlichkeit und Unendlichkeit vereinigt in dem leidenschaftlichen Tanze. — Die Bäume in Altdorfers Zeichnung (Abb. 2) sind alle einem Zaubergarten entwachsen, in dem das Einzelne nur im Ganzen als der wunderlichen Metamorphose des Einzelnen lebt. Die Zweige und Blätter werden zu wildem, stürzenden Lichte, das aus goldenem Schatten niederströmend, wie ein Sendbote des Himmels den schweren Gang des Erdgeborenen begleitet.

Abb. 6. Albrecht Altdorfer, Bannerträgerin aus d. Sammlung Lanna, z.Zt. Privatbesitz, London

Die Wahrheit findet der Deutsche dort, wo ihm der Reichtum des Individuellen zusammenwächst zu dem großen Wunder der Einheit. Er geht daher bei seinen Gestaltungsmodi zumeist jeweils von der Individualität seiner Bildvorstellung aus, die eben als Vorstellung so leicht den Weg zur Einheit in dem persönlichen Schauen findet. Er weiß nicht mit solcher Sicherheit wie der Italiener objektive Grundsätze für die Beziehung von Figur und Raum sich zu schaffen. Aber die Werke der deutschen Kunst gewinnen gerade deshalb eine so große Bedeutung für die Geschichte der Kunst. weil sie fast alle aus dem Gedächtnis geschaffen sind[2]). Die Naturstudien dienen dem Deutschen zumeist nur als Bereicherung seines sinnlichen Vorstellungsbesitzes, aus dem heraus er dann frei das Bild entwirft, ohne die berauschende Phraseologie des Südens, aber auch ohne jene Artistentrivialitäten. Gewiß steckt auch unsern Größten noch der Philister und Pedant in den Knochen und die Mühsal des Rechnens guckt so häufig aus allen Ecken und Winkeln ängstlich heraus. Aber dieser zähe Ernst des Ringens hat schon um seiner selbst willen manchmal etwas Erschütterndes, wie ein Menschenantlitz, auf dem das Schicksal im Kampfe mit der Persönlichkeit seinen harten Willen in den Ecken und Falten bildet. Doch ist das Resultat ein oft prinzipiell anderes als in der italienischen Renaissancekunst. Das Gesetz ist dem Deutschen nicht ein ästhetisches, sondern ein ethisches Postulat, nicht etwas zu der Sache Hinzugedachtes oder über sie Hinweggedachtes, sondern ihr etwas Immanentes, ihre eigentliche geistige Wahrheit. Der Romane findet die Einheit relativ so leicht durch den transzendenten Standpunkt seines Wesens den Dingen gegenüber. Das Konventionelle ist ihm deshalb Bedürfnis, weil es ihn innerhalb dieser freiwillig gesteckten Grenzen seines Handelns frei macht; die Freiheit innerhalb der formalen Einheitlichkeit seines Denkens und Handelns ist ihm der Lohn dieser selbst geschaffenen Gesetzlichkeit, für den Deutschen dagegen ist eben

das Zusammenwirken wie der Gegensatz der starren Macht des überpersönlichen Gesetzes und des persönlichen, freien Tuns fast stets das objektive Problem seiner Darstellung. Deswegen spürt man so häufig den Krieg, die Revolution, die Ruhe vor dem Sturm in Dürers Schöpfungen, weil diese feindlichen Mächte in der Bildform sich so schwer binden wollen.

Man kann dies am besten an der Rolle erkennen, die die Ausdrucksbewegung im künstlerischen Gestaltungsproblem des Deutschen spielt. In Michelangelos Gestalten ist die Mimik herausgewachsen aus dem Gesamtmotiv des Körpers, der ganzen Erscheinung. Der Deutsche sieht dagegen in der Geste nicht bloß eine Bewegung oder ein Erscheinungsmotiv, sondern den Ausdruck einer übersinnlichen Idee, die, an das Motiv der Geste gebunden, die Gesamterscheinung des Körpers oder Raumes bestimmt und sie nur so weit zu Wort kommen läßt, als sie sich der Geste anzupassen vermag. Rafael ist erst sehr spät und unter Einfluß von Michelangelo auf diese Probleme gestoßen. Aber auch dann ist ihm die Ausdrucksbewegung Mittel zum Zweck der Realisation seines Einheitsideals. Für den Deutschen bleibt meist die Gestaltung der vergeistigenden, übersinnlichen Idee das formale Problem der Darstellung. Hierin folgt die deutsche Renaissancekunst ganz den Spuren des mittelalterlichen Geistes und sie hat diese Ideen sowohl bei der Körper- als auch bei der Raumgestaltung zur Durchführung zu bringen versucht.

Die Heiligendarstellungen des 13. Jahrhunderts aus einem Kalendarium der Münchener Hof- und Staatsbibliothek sind hierfür ein lehrreiches Beispiel (Abb. 7). Der Geist, der Gesicht und Hände leitet, regiert auch die Formen der Gewandung. Während die Renaissance durch Stoffdraperien die Glieder des Körpers organisierte und dessen Positionen in eine imposante Geste zu verwandeln verstand, wird hier die Erscheinung der Gewandung zum formgewordenen Willen reiner Geistigkeit. Den Italienern wird die Körperbewegung so leicht zur Geste. Deshalb war einer ihrer Größten Michelangelo. Der Deutsche kommt hier von der Geste, als dem determinierenden Gestaltmotiv, zur Erscheinung. Die Handbewegung des heiligen Andreas (links beg.) scheint sich in der zweimaligen Ausladung der Gewandung nach rechtshin zu wiederholen und die exakte, spitzwinklig gebrochene Grenzkontur der Kleidung ist eine willkommene Resonanz für die spitzfindige Logik, die aus dem Denkergesicht des Heiligen spricht. Auf den nüchternen Gelehrten folgt sodann in dem Symon mit dem kurzen Barte und den leidenschaftlich geschwungenen Kurven um die verdüsterte Stirne, der Choleriker. Alles ist streng zusammengefaßt, die weißen Grenzkonturen verschwinden gegenüber den breiten massiven Farbflächen, die in ihren straffen, steilen, querlaufenden Silhouettierungen überall wie Ketten die tatbereiten Glieder umschließen, indes oben in gewittrigem Antlitz Blitze aus den Augen schießen und nervös die Finger über die Bibel spielen. Der jugendliche Melancholiker in dem heiligen Thomas, mit der weichen, in langen schlichten Kurven müde herunterhängenden Gewandung, aus der die Silhouette des leicht geneigten Kopfes sich entwickelt, ähnlich wie der steife Nacken des Symon in der steilen Kurve des Mantels wurzelt. Die Hand, die das Buch in dem Mantelstreifen hält, geht bei Thomas in einer runden Kurve in das Buch über, beim Symon entsprechend dem allgemeinen Charakter des Ganzen läuft sie in kantigen Grenzlinien aus. Die Farbdifferenzen in der Gestalt wiederholen sich auch im Buche, das beim Symon dem künstlerischen Gesamteindruck ebenso angepaßt ist als wie das Gesicht. In dem kahlköpfigen Paulus, zuletzt der schulmeisterliche Pedant und Phlegmatiker, dessen fades Kopfoval das Grundmotiv für die ganze Gewandung geworden ist, die gehorsam wiederholt, was das Gesicht oben sagt.

Abb. 7. Kalenderheilige aus einem Kalendarium der Hof- und Staatsbibliothek. München, 13. Jahrh., Thüringische Schule.

Abb. 8. A. Altdorfer, Petrus. Stift Seifenstein.

Abb. 9. A. Altdorfer, Johannes. Stift Seifenstein.

Abb. 10. Grünewald, Entwurf zu einem Christus in Gethsemane (?), Dresden.

Auch die beiden Apostel Albrecht Altdorfers (Abb. 8 und Abb. 9), über zwei Jahrhunderte später entstanden, stehen prinzipiell noch auf demselben Standpunkt wie ihre Vorgänger des 13. Jahrhunderts. Die Geste ist determinierendes und charakterisierendes Gestaltmotiv geworden, das über die bloße Beschreibung körperlicher Positionen hinweg, die Idee dieser Ausdrucksbewegung aus den besonderen sinnlichen Zusammenhängen der ganzen Figur abzuleiten versucht. Der handfeste, derbe Draufgänger bei Petrus, die verhaltene Leidenschaft des jungen Schwärmers bei Johannes; die körperliche Gesamterscheinung ist das „Gesicht“ der Gestalt.

Eine besonders charakteristische Leistung stellt auf diesem Gebiete Grünewalds Entwurf (Abb. 10) zu einem Christus in Gethsemane dar. Die Methaphysik der Geste hat sich hier auf die ganze Erscheinung des Körpers übertragen; wie ein verwundetes Tier mit Tod und Leben kämpfend, kriecht der Held der christlichen Heilsgeschichte tastend und schwankend über den Boden fort, greift wie ein Blinder in die leere Luft, richtet den Oberkörper auf und bricht hinten schon wieder in sich zusammen. Der Körper ist nur das sekundäre Bindeglied für diese ergreifende Mimik der Extremitäten, deren Erscheinungsmotive, in markanten Wulsten der Gewandung rhythmisch wiederholt, wie lastende Ketten sich über den Körper ziehen. Der Körper wird so zu einer vervielfachten Wiederholung der Geste und bleibt im übrigen nur Gelenk, während die großen Italiener ihn zum bestimmenden Ausgangspunkte aller Motive machten. Grünewald schildert nicht das Ringen eines Helden — das schöne, starke Menschentum, nicht das Heroische, sondern den elementarsten Lebenswillen jenseits aller Menschlichkeit, die Brutalität der Natur. —

Abb. 12. Erschaffung Evas, Wandgemälde Kloster Wienhausen, 13. Jahrh.

Abb. 11. Erschaffung Evas, Miniatur, 13. Jahrh., Paris

Ähnliches wie für die Einzelfigur gilt gelegentlich auch für das gesamte Raumbild. Die Gestaltungsweisen des Mittelalters wußte die deutsche Kunst der Renaissance im Gegensatz zur italienischen sich zu erhalten oder wieder zu erringen. In der Erschaffung Evas (Abb. 11), einer Miniatur der Pariser Nationalbibliothek, sind Himmel und Erde, Wasser und Wolken aus demselben sich rundenden Grenzmotiv geformt, dessen welligen Motiven die Bäume ebenso folgen wie die Silhouetten des Körpers Adams oder die gliedernden Gewandfalten Gott-Vaters. Es ist dasselbe sinnliche Grundmotiv, dasselbe Lebensprinzip, aus dem hier die Erscheinung alles Lebendigen sich formt. Diese anschauliche Einheit wird deshalb hier nicht durch die dreidimensionale Richtigkeit des Raumes, nicht von einer überindividuellen Bildidee her wie in der Hochrenaissance, sondern durch die sinnliche Wesensähnlichkeit der Teile gewonnen. Man darf dabei nicht vom „Stilisieren" sprechen. Denn auch das Wandbild in Wienhausen (Abb. 12) wäre im gewissen Sinne „stilisiert". Aber in der Erscheinung der Figuren und der übrigen räumlichen Einzelheiten ist mehr das Individuelle, das Verschiedene als das Gemeinsame betont und dem entspricht auch die bloße Beschreibung der persönlichen Handlung in der Bewegung, die in dem Pariser Bilde sich in einer überpersönlichen Stimmung verflüchtigt, genau so wie die individuelle Erscheinung dem Formenwillen des Ganzen sich unterwirft.

Der Fall liegt in Dürers Krönung der Maria durchaus analog (Abb. 13). In dem Motiv der Wolken formt sich derselbe Wille, der in den fliegenden Mänteln der Engel tobt und den widerspenstigen Geistern mit sicherer Schöpferhand ihren Platz bei dem Haupte der Maria anweist, Ordnung in das krabblige Chaos zu ihren Füßen bringt und die Engelserscheinungen aus nächtlichem Dunkel zum harten Licht des Tages zwingt. Man sieht nirgends eine isolierende Grenze, sondern in der übersprudelnden Lebendigkeit unüberschaubarer Gestaltenfülle lebt das unsichtbare, gestaltlose Gesetz, der im Verborgenen schaffende Schöpfergeist, der uns vom launigen Eigenwillen des Kleinen zur heimlichen Majestät des Großen führt. In Rafaels vatikanischem Bild, mit der Krönung der Maria erschöpft sich der künstlerische Gestaltungswille in der Organisation des Figürlichen. Die Ausdruckskraft des Künstlers reicht nur soweit als die Grenze des Körperlichen. Die Engel wie Bälle über den Häuptern der Gruppe; bei Dürer formen sie sich aus den Wolken und verlieren sich in wolkenlose Fernen. Man kann die Analoga hierzu nicht in der Sixtina suchen; denn dort gehen die Engel wohl in die flimmernde Unendlichkeit über, trennen sich aber gleichzeitig von der schönen Endlichkeit, sie sind nicht aus demselben Gestaltmotiv geformt wie der beherrschende Mittelpunkt des Ganzen, die Madonna; bei Dürer sind — sinnlich gesprochen — alle gleichen Wesens, sie sind allzumal Diener eines gemeinsamen, unsichtbaren Herrn. Man darf die schönen Positionen oder Einzelsilhouetten der Gestalten Rafaels nicht mit ihren sinnlichen Relationen verwechseln. Es gibt da sinnlich viel Unebenheiten in den Beziehungen dieser oft nur für sich gesehenen Einzelmotive, selbst in Rafaels reifsten Werken. Die geometrischen Figurationen, die Rafaels Gruppenbilder bestimmen, sind deshalb abstrakte Sondermotive in den Bildern, weil sie wohl die räumliche Position der Figuren, nicht aber auch ihren eigenen Aufbau bedingen. Insoferne als bei Dürer Gruppengrenze und Figuren-Silhouette aus denselben Motiven entwickelt sind, mag man behaupten, daß an künstlerischer Einheit seine Schöpfung die Rafaels übertrifft[3]). Damit soll aber Dürer nicht gegen Rafael ausgespielt werden, sondern nur angedeutet sein, worin die Individualität der deutschen Kunst überhaupt besteht. Die deutsche Kunst ist ja selbst von italienischen Gestaltungsprinzipien nicht frei geblieben und man findet sie sogar noch

Abb. 13. A. Dürer, Maria als Königin der Engel, Holzschnitt (1518).

vor der Zeit, in der sie durch die Berührung mit der italienischen Kunst ihre entscheidenden Richtlinien erhielt. — Daß diese Art künstlerischer Gestaltung nicht etwa das naheliegende Resultat der „Holzschnittechnik" gewesen ist, sondern vor allem sich aus der besonderen, auch anderwärts um diese Zeit zu findenden deutschen Erkenntnisweise entwickelte, läßt die Kreuzigungsdarstellung Hans Baldung Griens (Abb. 14) erkennen[1]. Auch hier wird man vergeblich nach differenzierenden Gebärden Umschau halten. Die Idee des Ganzen, der Schmerz, versinnlicht sich in der flackernden Unruhe des die nächtliche Dunkelheit durchzitternden Lichtes, das jenseits aller Gegenständlichkeit oder Handlung selber das transzendente Geschehen im

Abb. 14. H. B. Grien, Kreuzigung. Handzeichnung
Berlin, K. Kupferstichkabinett.

Abb. 15. Schule Dürers, Kreuzigung
Dresden.

sinnlichen Sein zu erfassen versucht. In der Dürer zugeschriebenen Kreuzigungsdarstellung (Abb. 15) kommt der Gedanke mehr im Sinne der italienischen Renaissance zum Ausdruck: Die Geste ordnet sich der anmutigen Pose der Figuren und der kompositionellen Klarheit und Ruhe der Gruppe unter, deren Pyramidalmotiv sich in der Landschaftskulisse wiederholt. Die Ausdrucksbewegung hat mithin nur insoweit ein Recht im Bilde, als sie sich dem von ihrem metaphysischen Gehalte unabhängigen Ideal der körperlichen und räumlichen Einheit und Klarheit zu fügen vermag. Die Trauer will Schönheit, nicht allerfüllende Idee sein, wie in dem Bilde Griens (Abb. 14). Die Handlung wird in dem Dresdner Gemälde zur konventionellen Devotion, in der Zeichnung dagegen die gesamte Bilderscheinung zum überpersönlichen Ausdruck des dramatischen Gedankens.

Ein Hinweis auf Dürers scheinbar ähnliche Gestaltungsgrundsätze würde übersehen, daß in dem Dresdner Bilde Gruppe und Kreuz zwei verschiedene, sich gegenübertretende Motive sind. In der hiermit zu vergleichenden Komposition Dürers dagegen (Abb. 16), erscheint ein einheitliches, aus dem Boden sich entwickelndes Gruppenmotiv, das in Spiralenform um das Kreuz herum sich aufwärts windet und in dem Arm des jammernden Johannes, der einzigen auffallenden Geste, mündet, um von hier wieder mit dem Blicke Christi und dem Körper der hinstürzenden Madonna in die Tiefe zu versinken. Die ganze Gruppe wird so zur Geste, auch in den Farben: Grelles, motivisch sich oft scharf isolierendes Licht mit teilweise wieder sanften Übergängen nach dem nebeligen Grau des Hintergrundes, dessen schlichte Kurvaturen

Abb. 16. A. Dürer, Christus am Kreuz (1508). B. 24.

Abb. 17. N. Riedt, Kreuzigung (1586), Basel.

mit dem Baummotiv die dramatischen Kadenzen der Gruppe in die schweigende Ferne leiten. Später hat man sich von dieser historischen Szenerie und den traditionellen handelnden Persönlichkeiten ganz frei zu machen versucht, um die Idee rein als solche wirken zu lassen.

In der Kreuzigung des Nicolaus von Riedt (Abb. 17) der Märchenzauber der heimatlichen Berge neben dem Pathos weltgeschichtlicher Begebenheit. Der Raum ist jedoch nicht Bühne für die Gestalt, so wenig wie die Gestalt die Handlung darstellt. Sie ist verkörpertes Schicksal, das in jedem Teil des Bildes erscheinen soll. Deshalb sitzt der Stamm so wurzelfest wie gewachsen in der aufsteigenden Bodenwelle und schmiegt sich an die Kurve der Wade, formt das Schamtuch das Motiv der sich ausbreitenden Hände, bettelt das Auge Christi nicht um Mitleid des Beschauers, sondern sieht erwartungsvoll hinüber zu dem von unten aufleuchtenden, fernen Licht, dem Siegeszeichen seines Opfers, des neuen Lebens, das aus gewittrigen Tiefen kommend, über die steilen Höhen des Todes triumphierend emporsteigt. Das Ereignis ist nicht so sehr Drama als Erfüllung des Gesetzes, die hier durch das Bild illustriert werden soll; den inneren gesetzlichen Zusammenhang zwischen der handelnden Persönlichkeit und der unsichtbaren Schicksalsmacht zu schildern, ist hier freilich mehr Inhalt der Darstellung als Gegenstand der Bildgestaltung. Von dieser rein künstlerischen Seite her hat Grünewald das Problem aufgegriffen.

In dem auferstehenden Christus des Isenheimer Altars zu Colmar (Abb. 19) hat Grünewald nicht wie der Künstler des Leonardo zugeschriebenen Bildes der Berliner Galerie die richtige physiologische Beschreibung des Emporschwebens studiert, das Endziel der Darstellung

Abb. 18. Evangelist Matthäus, Evangeliar Ottos III. (11. Jahrh.), München, Hof- und Staatsbibliothek.

ist auch nicht die bloße Glorifikation der *Persönlichkeit* Gottes, sondern der sichtbare Übergang seiner *körperlichen Endlichkeit* in die *körperlose Unendlichkeit* des Lichtes, die Metamorphose seiner Menschlichkeit zur Gottheit. In der priesterlichen Feierlichkeit des Gestus offenbart das Ereignis nicht bloß die Erfüllung des göttlichen Gebotes, sondern die Erscheinung gewordene Wundermacht des Weltengesetzes, das jenseits alles persönlichen Fühlens und Wollens, dem Tun die Vergänglichkeit des Augenblicks nimmt und es hineinzwingt in das ewige Sein, in die heilige Größe der Weltenordnung[5]). In dem Evangeliar Ottos III. (Abb. 18) findet sich Verwandtes[6]). Nur wird hier die Majestas des Gesetzes in seiner unerbittlichen Organik, nicht die mystische Verwandlung des Diesseits ins Jenseits gestaltet. Die mittelalterliche Welt mit ihrer großen Sehnsucht nach der Erkenntnis des Absoluten und ihren pantheistischen Anschauungen, die das Göttliche nicht in einer Person, sondern als determinierende Macht im Handeln wie im Sein suchten, lebt auch dort noch weiter, wo ein Ereignis nicht unmittel-

Abb. 19. Grünewald, Auferstehung Christi, Colmar.

bar zu solchen Ideen leitet, im Porträt. Die hieratische Strenge des Mittelalters kommt in der schlichten Feierlichkeit des Dürerschen Selbstporträts in München zum Ausdruck (Abb. 21) und trotz der hingebenden Liebe für alle Einzelheiten, der Koketterie des reichen Haargelocks, der samtenen Weichheit des Pelzes, dem heimlichen Leben der Hand, bleibt doch die überindividuelle, überpersönliche Idee die wirkende Macht im Bild. Das Leben der Gestalt besteht

Abb. 20. A. Dürer, Bildnis des O. Krell (1499), Alte Pinakothek, München.

Abb. 21. A. Dürer, Selbstbildnis, Alte Pinakothek, München.

weder im freien, selbstbewußten Tun noch in der träumerischen Hingabe an die göttliche Idee, sondern in der Größe dieses willen- und wunschlosen Daseins. Die Wissenschaft von der Perspektive und den Proportionen hatte für Dürer viel mehr einen mystischen Reiz als wirklich praktischen Wert[7]). Er sah in der Regel mehr das Geheimnis des Lebens als ein Hilfsmittel der praktischen Vernunft. Schönheit war ihm nicht die selbstverständliche Begleiterin des Daseins, sondern das in ihm, auch dem Kleinsten, vergrabene Wunder seines großen Lebensgesetzes. Dürer unterscheidet daher zweierlei Arten von Schönheit: Diejenige, die durch die Gestaltung der Naturnotwendigkeit der Erscheinungsindividualität zum Ausdruck gelangt, in der der innere Charakter als „Ursach“ der Form (Abb. 20) sich darstellt, und diejenige, in der auch das Persönliche zum Unpersönlichen, zum absoluten Ideal wird. Deshalb fehlt dort, wo die Metaphysik der Konstruktion mitgewirkt hat, jede Angabe einer Charakteristik oder Handlung (Abb. 21). Er sucht das Ideal nicht wie der Italiener im interessanten Typus der Persönlichkeit, sondern in dem unpersönlichen, absoluten Einheitsideal. Dürer „idealisiert“ daher nicht seine Persönlichkeit (Abb. 21), sondern unter Verzicht auf jede Geistigkeit untersucht er die Frage, mit welchen Mitteln die Individualität seiner Erscheinung in die Majestas des Überpersönlichen erhoben werden könne. Das rhetorische Siegerpathos des Italieners, seine lässige Aristokratengeste oder den bezwingenden Adel seiner Erscheinung wird man bei dem Deutschen selten finden, desto mehr die treuherzige Offenheit und Lauterkeit der Gesinnung oder den harten Heldentypus eines derbknochigen Geschlechts in einer urweltlichen Lebensenergie mit einem leichten Anflug kindlicher Furchtsamkeit gegen-

Abb. 22. Holbein,
Porträt des Tuck in London. (Privatbesitz.)

Abb. 23. L. Cranach,
Porträt der Katharina von Bora, Dresden.

über der lauernden Ungewißheit des Daseins. Von einer eisernen Disziplin[8]) beherrscht, steigt eine trotzige Energie in dem Gesicht (Abb. 20) aus rätselhaften Tiefen empor, verwandt jenem mittelalterlichen apokalyptischen Geist, in den die fanatische Glaubensstärke und die seherische Kraft einer heiligen Überzeugung in die strenge Gesetzlichkeit des Aufbaues gebannt ist. Wo die sanfteren Saiten des Lebens erklingen (Abb. 22) wie in Holbeins Porträt, scheinen die Augen stille zu stehen wie die des Kindes, das auf ein Märchen lauscht, und um die Lippen des stolzen Herrn spielt so gern die Resignation des Weisen, der die enge Grenze des Daseins belächelt und bescheiden sich nur als Gast des Weltalls fühlt. Bei Cranach (Abb. 23) die dumpfe Enge des Daseins selber, der latente Widerstand der trägen Materie und in ihr die mephistophelische Laune des heimlichen Lebens, das in harten Kurven sich seine Bahn erzwingt; jeder Teil des Gesichts trägt seine besondere Lebensgeschichte zur Schau und fügt sich doch einem wohldurchdachten Gesamtorganismus ein, so daß hinter der stumpfen Lethargie der Persönlichkeit das in den formalen Erscheinung rein sich äußernde Leben fast allein zu Wort kommt mit jenem letzten Rest von Eleganz der Silhouetten wie sie dem ausgehenden Mittelalter zu eigen war. Cranach steht in manchem seiner Porträts dem Mittelalter ebenso nahe wie der modernsten Zeit und läßt am besten erkennen, wie diese deutsche Renaissance dem Geist der jungen Generation des 20. Jahrhunderts verwandter ist als die florentinisch-römische[9]).

Er führt ein Weg von dem Mystiker Eckhart zu Kant und zu Hegel und einer von den frühen Nürnbergern über Dürer, Holbein und Grünewald zu Hodler. Schon in der Mystik tritt der transzendentale Idealismus der deutschen Geisteswelt dem antiken transzendentalen Realismus gegenüber und auch in der sinnlichen Welt war der

Deutsche damals weniger auf die Verwirklichung von formalen Idealen als vielmehr die Gestaltung der aus der Vorstellung gewonnenen transzendentalen Idee der Erscheinung bedacht.

Daher kamen auch die Romanen im Aufklärungszeitalter zur Verneinung der geistig seelischen, zur rücksichtslosen Bejahung der selbständigen sinnlich realen Welt, während Kant in seinem transzendentalen Idealismus in den Formalien unseres vorstellenden Bewußtseins — wie einst die deutschen Künstler — naiv die Form erkennt, durch die wir gestaltend die Einheit der Natur erfassen. Aber auch hier lebt noch in Kants kategorischem Imperativ das immanente Willen und Wesen bestimmende Gesetz in seiner harten Zwiespältigkeit weiter und wie in Hegel der Aristotelische Realismus nach Kants Lehre aufs neue aus der deutschen Ideenwelt sich entwickelt, so auch nach Dürer die Kunstlehren der italienischen Renaissance. Man könnte sagen, in diesem Entwicklungsgang äußere sich die Tragik des mystischen Bewußtseins, das ja für die deutsche Kunst von fast ausschlaggebender Bedeutung gewesen war. Denn in der kindlichen, starken Hingabe an das Wunder der religiösen Idee findet der Deutsche doch stets als verlorenen Rest im Weltenraume wiederum seine Persönlichkeit. Das ist in Dürers Melancholie am tiefsinnigsten zum Ausdruck gelangt (Abb. 24). Wie verworfenes Spielzeug liegen die Symbole menschlicher Geistesarbeit um die müden Glieder der Riesin und, ihre Schwingen vergessend, sucht sie, schwermütig und sehnsüchtig, über der engen Fülle des unmittelbaren Daseins die schweigende Weite des Meeres, wo im nächtigen Dunkel ein visionäres Licht aufblitzt, leidenschaftlich stark und doch ein Licht nur, nicht die aufgehende Sonne, die den Sieg des Tages über die Nacht verkündet, das Ganze ein Symbol des menschlichen Geistes und seines Schicksals. In Rafaels Schule von Athen, eine imponierende festliche Versammlung disputierender Fürsten, umschlossen von stolzen Tempelhallen, in ihrem Handeln Symbole der Geistesgeschichte der Menschheit und in ihrer Erscheinung, im feinen Ovale der Gruppe, die Verkörperung von Schönheit und Harmonie. Das Weib in Dürers Melancholie mit seinen groben Gliedmaßen steht jenseits von allem Zeitlichen und Sinnlichen. Aus der Engigkeit seines Daseins bauen sich die Glieder in die schillernde Ferne der Ewigkeit. Die sentimentalen Sehnsuchtsgedanken der Romantiker des 19. Jahrhunderts haben in ihrem Gewande weicher Schönheit nichts mit diesen Ideen zu tun. Bei Dürer stößt sich das Auge an den Kanten und Ecken dieser bedrückenden Fülle wie in einem Irrgarten, und wo die Romantiker von der schmerzlichen Sehnsucht nach dem fernen wunschlosen Sein, von Schönheit und Frieden erzählen, schildert Dürer die Resignation in dem unbefriedigten Drange nach dem Lichte der Erkenntnis und seiner wundersamen Zaubermacht. Es ist nicht ein ästhetischer Gedanke, dem Dürer nachgeht, auch gibt er sicherlich mehr als bloß die gemütvolle Schilderung einer „Stimmung". Man kann die Idee nur mit der vergleichen, die Michelangelo in seinen Sklaven vom Juliusdenkmal zum Ausdruck bringt: die sinnliche körperliche Welt wird zur beengenden Fessel des Geistes. Bei Michelangelo das Pathos der Riesenkräfte, die mit ihrem Sklavengeschick ringen, die Macht der Gottheit im Geschöpfe, bei Dürer der Ernst der Feierstunde, in der der Geist der Schöpfung Zwiesprache hält mit dem des Geschöpfes und die Natur menschlicher Geistigkeit sich ferne sieht dem gesuchten Geist der Natur. Bei dieser starken Versenkung in die traditionelle mittelalterliche Idee des melancholischen Temperaments sind Dürer unbewußt wohl Faustische Gedanken nahe gekommen. Wie eine Faustische Anklage der Bücher und Instrumente des menschlichen Geistes erscheint die Melancholie:

„Ich stand am Tor, ihr solltet Schlüssel sein,
Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr nicht den Riegel,
Geheimnisvoll am lichten Tag
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben."

Abb 24. A. Dürer, Melancholie. Kupferstich. B. 74.

Und wie im Faust diese Erkenntnis zur ewigen Klage der Menschheit wird, die vergeblich nach den freien Himmelsweiten des Geistes ringt:

„In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein
Des engen Erdenlebens fühlen . . . . ."

so glaubt auch im 14. Jahrhundert schon der Dichter der Tochter von Sion, daß die wahre „Sapientia" die Gottesminne sei, die nur durch die Überwindung der Grenzen des Ichs möglich ist:

„Gip urlaup allen, daz der ist,
Verlangen daz du selber pist
Fleuge über dich selben hôch empor."

Hier klingt der weltverneinende Grundton der mittelalterlichen Ideenwlt ebenso wie bei Dürer durch. Der ewige Kampf von Persönlichkeit und All lebt hier im Anschluß an das Mittelalter noch fort[10]). Nur ist in dieser sibyllenhaften, zeit- und namenlosen Gestalt etwas von jener Riesenkraft des Jerimias Michelangelos mit der gewitterigen Stille nordischer Natur verbunden. Deshalb ist die Zeit nicht in eine sentimentale Romantik verfallen. Gerade den Deutschen, der seiner Natur nach so gern als Künstler auch Philosoph ist, faßte damals die ganze animalische Stärke und Brutalität des Lebens an, und, wo die Weisheit resigniert vor dem verschlossenen Tore der letzten Fragen zusammenbrach, erging sich die alte germanische Phantasie im Reiche des Wunders und ließ in der urweltlichen Kraft und kindlichem Frohsinn der höllischen Lustbarkeit freien Lauf. Auch hier erscheinen faustische Verse wie eine dichterische Gestaltung der Zeichnung Baldung Griens (Abb. 25):

„Das drängt und stößt, das rutscht und klappert!
Das zischt und quirlt, das zieht und plappert!
Das keucht, sprüht und stinkt und brennt!
Ein wahres Hexenelement."

Rubensscher Geist steht hier der deutschen Kunst näher als irgendeiner seiner engeren Volksgenossen. Die Mystik verbündet sich mit der wilden Sinnlichkeit. Das Erlebnis wird zum Zauber und der Zauber zum Leben. Aber man muß sich hüten, diese Dinge mit dem Hinweis auf das Gemüt oder die Phantasie des Deutschen abzutun. Sie greifen seinem Leben und Denken doch tiefer ans Herz.

Das Problematische ist aus der Weltanschauung des Deutschen nie recht verschwunden, denn das Geistige, das Individuelle blieb immer das ins Rätselhafte hinüberspielende pirus der Gestaltung. Es ist dem Deutschen von damals so wenig wie dem von heute geglückt, eine originale einheitliche gesellschaftliche Kultur sich zu erschaffen und sich ein Lebensideal zu prägen, das alle Gebiete seines Denkens und Handelns umfaßt. In Dürers Marienbildern ist die ganze Sippschaft mit ausgerückt, die sich, wie die Dorfhonoratioren um die Bürgermeisterin, mit gewichtiger Miene und dem schuldigen Respekt gruppiert, während die Italiener in ihren Madonnenbildern gern das „tableau vivant" einer Madonnenapotheose vor Augen führen, in der die einzelnen Statisten mehr auf die Eleganz der Pose und das Publikum als auf den Ausdruck der religiösen Idee und auf die Himmelskönigin achten. Es ist die ritterliche Devotion, die der Mann dem schwächeren Geschlecht auf Grund von Konventionen darbringt, bei dem Deutschen kindliche Äußerung einer heiligen persönlichen Überzeugung.

Das Wort „Persönlichkeit" hat für ihn einen andern Sinn wie für den Südländer, der in ihr das isolierte Kulturobjekt seines Geistes sah. Der Deutsche schildert das Individium nicht in überirdischer Herrlichkeit, in der sich seine menschliche Eitelkeit selbstgefällig bespiegelt, sondern trotz des derben Eigenwillens mit allen Fasern seines Wesens verbunden mft der Notdurft des

kleinen irdischen Daseins und mit dem still wirkenden Wunder der unsichtbaren göttlichen Macht. Unter Persönlichkeit versteht er etwas Individuelles, das im engsten und weitesten Sinn in einem gesetzlichen Zusammenhang mit einem alles Einzelne determinierenden Wesen steht. Deshalb will bei den religiösen Szenen Dürers nie das Gefühl der satten Behaglichkeit aufkommen, jener beglückende Frieden des dolce far niente des Südens, es ist immer und überall Gewitterstimmung nicht nur in sondern auch über den Gestalten, als lausche man auf eine ferne Stimme, von der man nicht weiß, woher sie kommt. Sie äußert sich in jeder anders und ist doch desselben Geistes. Die Menschen nehmen das wunderliche Wesen ihrer engen Stuben mit hinaus in die freie Natur und finden hier nur die gleichgesinnte und gleichgestimmte Natur ihres eigenen Daseins. Deshalb scheint der Gegensatz der landschaftlichen Natur und Menschengestalt dem Deutschen so selten Kopfzerbrechen zu machen. Während der Italiener in der Regel des Gestaltungsprinzips sich die überindividuelle Einheit zu erringen versucht, findet sie der Deutsche eben in dem persönlichen Schauen und Formen und der dadurch bedingten Wesensähnlichkeit der Teile von selbst. Er durchlebt und durchdenkt so gern die Sonderexistenz jedes Individuums und findet naiv das Überpersönliche in der Einheit seines gestaltenden Bewußtseins. Der starke Individualismus seines Wesens hat es verhindert, daß über die bloße Werkstattradition hinaus man wie in Italien zu einer allgemeineren Verständigung in den wichtigsten Formeln der künstlerischen Gestaltung gelangte, die das Niveau der Mittelmäßigkeit hob und den Großen die Wege ihrer Entwicklung ebnete. Daher kam es, daß Deutschland, das so unendlich viel für die Kultur der Menschheit geleistet hat, zum mindesten auf künstlerischem Gebiete nie eine weltgebietende Macht wie Italien geworden ist, weil ihm jene unwiderstehliche Stoßkraft fehlte, die nur von einer ganz streng auf ein großes, klares Gesamtziel zustrebenden Kultur auszugehen vermag, und weil das Problemhafte seines Denkens und Gestaltens äußerlich den Eindruck der Unfertigkeit und Ungelenkigkeit macht, der den inneren Wert so leicht übersehen läßt. Während der Italiener so siegesfroh es verstanden hat, auch im ausgetretenen Geleise eine gute Figur zu machen und in dem faltenreichen Prachtmantel einer rauschenden Phraseologie so gut seine Schwächen zu verstecken, sieht man hier offen in alle Winkel und Mühsal des Schaffens. Dafür merkt man aber auch, wie der Deutsche mit dem zähen, gediegenen Ernst die schwierigsten Probleme wie einen Feind aufsucht, um sie, wenn auch nicht zu überwältigen, so doch zu bekämpfen. Elegante Umgehungsversuche, schlaue Winkelzüge liegen ihm ferne. Die Ehrlichkeit ist allen seinen Werken aufs Gesicht geschrieben und er versteht es selten, mehr aus sich zu machen als er kann. Seine Abneigung gegen das Phraseologische und Konventionelle einer gesell-

Abb. 25. Baldung Grien, Hexensabbath (Holzschnitt).

schaftlichen Kultur wie gegen die starre, unerreichbare Einheitlichkeit der romanisierten kirchlichen Ideenwelt ist durch diese individualistischen Neigungen nur verständlich. Deshalb mußte allein der Deutsche bei diesem starken Bedürfnis der persönlichen Hingabe zu einem übersinnlichen Gott, zu einer nationalen Individualisierung der christlichen Religion durch die Reformationszeit gelangen, in der der wissenschaftliche kritische Geist des transzendentalen Idealismus gegenüber den romanischen Kirchenlehren eben in Anlehnung an den reinen, frühmittelalterlichen Gottesglauben und seine Lehre von der Gotteskindschaft wie dem allgemeinen Priestertum sein naheliegendes biblisches Analogon fand. Aber auch in der großen Reformationszeit ist über der Hingabe an die religiöse Idee das praktisch Notwendige übersehen worden. Luther hat sich mit Zwingli nicht über eine einigende Formel verständigen und zu einem Defensivbündnis gegenüber der besser organisierten romanischen Kirche entschließen können und so ist Deutschland der Reaktion anheimgefallen, die es um die Früchte seiner Taten beinahe ganz gebracht hat.

Das geistige künstlerische und religiöse Gebiet findet sein Spiegelbild auch in der politischen Geschichte. Deutschland war in der vollen Entfaltung seiner Kräfte gegenüber den anderen großen Nationen im Nachteil trotz seiner beherrschenden Weltmachtstellung. Der Glanz der deutschen Kaiserkrone brachte dem Lande ebensoviel Unglück als Ehre und, geblendet von der Machtfülle des römisch-deutschen Imperiums, jagten die berufenen Führer der Nation politischen Phantomen nach, denen gegenüber die Forderungen des praktischen Lebens, die Organisation des engeren Staatswesens auf der Grundlage der besonderen wirtschaftlichen Bedürfnisse zu kurz kam. Während in Italien auf freiem Boden sich in den Städten ein nur den eigenen Lebensbedingungen entsprechend organisiertes Staatengebilde entwickelte und in Frankreich sich die wirtschaftliche und politische Zentralisation aller Kräfte vollzog, verfolgte man in Deutschland eine weltumfassende Expansionspolitik, bevor der innerpolitische Ausbau des eigenen Staatskörpers vollzogen war. So ist die Größe des Erbes, die große Idee des Weltreiches, zum tragischen Ruin der Nation geworden. Denn durch die Verfolgung der universalen Ideen des römischen Reiches sah sich Deutschland schließlich zwei feindlichen Mächten gegenüber, die durch die glänzende Organisation ihrer Kräfte mit dem Willen auch die Macht hatten, jenes von den Deutschen erträumte Weltreich wirklich aufzurichten, der römischen Kirche und Frankreich. Mit einem politisch, wirtschaftlich und geistig zerfleischten Organismus ist Deutschland schließlich im 16. und 17. Jahrhundert gezwungen worden, um seine Existenz zu kämpfen. Es war eine merkwürdige Fügung des Schicksals, daß dieselbe Macht, die einst ihre geheiligten Herrscherrechte über ganz Europa auszuüben sich anmaßte, schließlich an dem von ihr selbst heraufbeschworenen Kampfe für die geistige und politische Freiheit der europäischen Menschheit zugrunde ging! Kampf schien ja von Anfang an Deutschlands Geschick zu sein. Nirgends ist das Ringen um die völkische Eigenart mit der durch die Kirche ins Land gebrachten Kultur stärker und härter gewesen als hier. Die mangelnde Bindung ihrer heterogenen Elemente hat den Boden für eine auch durch die zentrale Lage des Landes begünstigte Zufuhr des Fremden besonders empfänglich gemacht, so daß in vielgestaltigen Trieben Altes und Neues, Heimisches und Fremdes am nationalen Stamme sich entfaltete und mehr die Teile als den alles überragenden Wunderbau des Ganzen, wie in Italien, in Erscheinung treten ließ.

Der Sieg des deutschen Geistes im Norden war nur dadurch möglich, daß man in einem Kampfzentrum wie Nürnberg, langsam und mit Widerstreben der neuen humanistischen Bewegung sich anschloß. Wer den Doktorhut erlangt hatte, war dort von der Patrizierverwaltung der alten Kaufmannsgeschlechter ausgeschlossen. Vielleicht besteht die Größe der

Francke: Anbetung der Könige
Hamburg, Kunsthalle

deutschen Renaissance eben darin, daß sie mit ihren „reaktionären" Tendenzen am Mittelalter festhaltend, dem modernen Geist ebensosehr, ja im Sinne der jüngsten Zeit vielleicht noch mehr als der Süden, die Wege geebnet hat. Gewiß hatte im 14. Jahrhundert Deutschland die Führung an Frankreich und die Niederlande abgeben müssen. Das scheint teilweise an der Rasseeigenart der Franzosen und den ihr entgegenkommenden Zeitverhältnissen gelegen zu haben. Der ausgesprochene Sinn des Franzosen für das klare logische Zusammenfassen und Ordnen der Erscheinung, die Leichtigkeit und Bestimmtheit im Denken und Schaffen, ließen ihn im Augenblick der ersten starken Aufnahme der ihm in vielem wahlverwandten italieninischen Antike im Norden gegenüber den Deutschen scheinbar ins Vordertreffen geraten. Das lebendige Ideal seiner aufs Transzendente gerichteten Vernunft, seine helle Freude an der heiteren Grazie der veredelten Erscheinung, die in ihrer individuellen Form so vorsichtig hinter der überlegenen und überlegten Allgemeinheit sich verbirgt und von dem rationalistisch kühl berechnenden Geist stets in die Schranken des praktisch notwendigen zurückgewiesen wird, ließen ihn spielend über die Abgründe des klaffenden Dualismus der spätmittelalterlichen Weltanschauung hinweggleiten, indes in Deutschland schon die ersten Zeichen starken inneren Zwiespaltes sich bemerkbar machten. Auf einer düsteren Folie erscheinen in großen Umrissen die ersten kämpfenden Heldengestalten deutscher Kunst. Doch als man später im 16. Jahrhundert das Dasein um seiner Vielfältigkeit wegen zu lieben begann und der Franzose eben durch sein eminentes Geschick, über die Individualität hinweg sich seine konventionelle Einheit zu konstruieren, oberflächlich und äußerlich zu werden anfing, konnte mit dem Vorstellungsreichtum der deutschen Kunst außer Italien die Kunst keiner anderen Nation sich messen. Aber der dann folgende Sieg des deutschen Geistes im 16. Jahrhundert war so wenig wie auf religiösem so auch auf künstlerischem Gebiete ein nachhaltiger oder gar endgültiger. Frankreich und Italien standen mit Byzanz schon an der Wiege der deutschen Renaissancekunst. Sie war im 15. und im 16. Jahrhundert noch stark genug, um das Fremde in sich zu verarbeiten, dem sie doch zum Teil auch ihre Blüte verdankte. Dem Ansturm des romanischen Geistes des späten 16. und 17. Jahrhunderts ist die deutsche Kunst schließlich ebenso erlegen, wie der Staat der politischen und teilweise geistig-religiösen Invasion der romanischen Welt. Aber das Feuer glühte auch unter der Asche noch weiter und als die napoleonischen Adler über Deutschland siegend hinweggezogen, waren der Nation in Kant und Goethe die Heroen entstanden, die ihren Geist vom Individuellen aufs neue zum Universellen führten und ein Weltreich des Geistes gründeten, in dem seither alle Nationen ihre Heimat gefunden haben.

---

# I.

# Literatur und Anmerkungen.

[1]) Quellenwerke und zusammenfassende Abhandlungen über deutsche Malerei:

Die Bearbeitung deutscher Kunstgeschichte ist deshalb erschwert, weil große, zusammenfassende Werke mit quellengeschichtlichem Werte aus älterer Zeit so gut wie vollkommen fehlen. Vereinzelt erhaltene zeitgenössische Notizen wie etwa die des Schreibmeisters Neudörfer, der 1547 ein kurzes Verzeichnis der ihm bekannt gewordenen Künstler aufstellte (herausgegeben von Lochner, Quellenschriften zur Kunstgeschichte, X, 1875), sind so dürftig, daß sie der Forschung nur wenige fördernde Anhaltspunkte zu geben vermögen. In der Hartmann Schedelschen Weltchronik ist von Kunst überhaupt nicht die Rede, und wir müssen uns bei den beiden genannten Künstlern mit dem allerdings bezeichnenden epitheton ornans des „Gelehrten" begnügen.

Als allgemeine Quellen kommen die Steuerbürgerbücher (Beispiele Murr, Journal der Kunstgeschichte II, 1776, S. 31; VI, S. 23), die Ratsverlässe (Hampe, Quellenschriften zur Kunstgeschichte, 2 Bd.) und die Pfarrchroniken in Betracht, die über die Kircheninventare Auskuuft geben. (Beispiel Tobias Schmidt, Chronica Cygnea für Zwickau 1656, Maurer, Chronicon Swabacense, die Beschreibung des Christoph Gottlieb von Murr, I. Auflage 1778, 1804; siehe ferner „die Malernamen der Nürnberger Meister- und Bürgerbücher 1363—1534 und die Steuerlisten 1392—1440", Rep. für Kunstwissenschaft XXX, S. 27; Bd. XIX, S. 337, Ad. Patera—Ferd. Tadra, Prag 1878, „das Buch der Prager Malerzeche 1348—1527". Die Zeit des Rokoko wie die des Klassizismus hatte für die deutsche Kunst keinen Sinn. Um so bemerkenswerter, daß die erste Dürer-Monographie von Heinrich Conrad Arend um diese Zeit (Goslar 1728) erschien. Erst die Romantik öffnete auch hier die Tore der Erkenntnis. Man weiß, wie oft Goethe in seinem Urteil der deutschen Kunst gegenüber seinen Standpnnkt verändert hat. Besonders charakteristisch sind seine verschiedenen Aussprüche über Dürer. So klagt er einmal, daß Dürer nie zur Idee des Ebenmaßes der Schönheit sich erheben konnte und meint dazu, daß seinem unvergleichlichen Talente eine trübe Form und bodenlose Phantasie geschadet hat. Dann zieht ihn wieder der Kern dieser Kunst an

Ihr festes Leben und Männlichkeit,<br>Ihre innere Kraft und Ständigkeit. —

Als ältere Quellen aus dem 14. Jahrhundert haben weiter die interessanten Tagebücher S. Boisserées neuerdings in der Stadtbibliothek zu Köln zu gelten. Wackenroder und die Boisserées haben zuerst wieder die allgemeine Aufmerksamkeit auf die deutsche Malerei gelenkt. Der erste Kunsthistoriker vom Fache, der der deutschen Kunst vom kunsthistorischen wie kunstwissenschaftlichen Gesichtswinkel nahezutreten sich bemüht hatte, war nach dem ersten Versuche von Franz Kugler (Handbuch der Geschichte der Malerei, 1837) vor allem Friedrich Hotho (Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei II, 1843, 329 ff.). Stilistische beschreibende Einzeluntersuchungen beginnen sich hier von dem allgemein Ästhetischen zu trennen. Eine Reihe feiner Charakteristiken über die geschichtliche und nationale Sonderstellung der Deutschen wechseln mit klassizistischen dogmatischen Kunstanschauungen. Waagens Arbeit (Kunstwerke und Künstler in Deutschland, 1843) ist im wesentlichen eine erfolgreiche stilistische Untersuchung, die auch Passavant (Schorns „Kunstblatt", 1841 und 1846) und von Rettberg zu bereichern versuchten. Waagens wie auch Ernst Försters „Geschichte der deutschen Kunst", 1860, kommen für eine künstlerische Würdigung ihrer Leistungen kaum in Betracht. Merlo hat zuerst ein zusammenfassendes Buch über die Kölner Malerschule (Meister der altkölnischen Malerschule, 1852, neubearbeitet von Firmenich-Richartz und Hermann Keussen, Düsseldorf 1895), unterstützt von vielen neuen urkundlichen Forschungen, geschrieben, der erst (Lübeck 1902) dann die von Carl Aldenhoven (Geschichte der Kölner Malerschule folgte; beide Werke können nur als eine reiche und sehr bedeutsame Materialsammlung gelten. Auch

Schnaases Geschichte der Kunst (VIII, 1879, S. 379 ff.) hat weder sachlich entscheidend Neues gebracht, noch unter dem Eindruck der klassizistischen Kunstwertungen irgendwie vermocht, sich ernstlich in die Sphäre der deutschen Kunst einzuleben. In der folgenden Zeit beginnen mehr und mehr die geschichtsphilosophischen und kulturgeschichtlichen Betrachtungen zurückzutreten gegenüber der gründlichen Katalogisierungsarbeit der Stilkritiker, wie sie für die deutsche Kunst neben den ersten Anfängen zu stilkritischen Untersuchungen in J. Hellers „Leben und Werke Albrecht Dürers“, Leipzig 1831, später vor allem bei von Seidlitz, Scheibler und anderen mehr in verstreuten Aufsätzen des Repertoriums für Kunstwissenschaft der Zeitschrift für bildende Kunst und der christlichen Kunst vertreten sind. Moritz Thausings 1871 und dann 1884 in zweiter Auflage erschienener „Dürer“ war eine gewissenhafte historische Studie, in der die Katalogisierungsarbeit des Materials und das kulturgeschichtliche wie monographische Beiwerk die eigentliche Kunst noch kaum zu Worte kommen ließ, trotz des ersichtlichen Bemühens, dem „Deutschen“ in Dürer gegenüber dem „Italienischen“ zu seinem Rechte zu verhelfen. Ähnliches wäre auch über die heute freilich veraltete tüchtige Arbeit Alfred Woltmanns, Holbein und seine Zeit, Leipzig 1874, zu sagen. 1883 begann die Handzeichnungspublikation von Lippmann, der seither eine Reihe weiterer wichtiger Sonderpublikationen des Handzeichnungsbestandes der Wiener Albertina, der Dresdener Sammlung, der Baseler (Paul Ganz), der Weimaer (Georg von der Gabelentz) u. a. folgten. 1890 erschienen von Janitschek und Lübke je eine große, erstmalige zusammenfassende Bearbeitung der deutschen Malerei gleichzeitig, die vom Mittelalter bis zur Gegenwart eine auf reicher und gründlicher Sachkenntnis fußende Geschichte geben, aber in dem Bestreben der sachlichen Objektivität im Stile trocken bleiben und, ohne eine künstlerische und persönliche Durchdringung des Stoffgebietes, an Hothos ältere und kleinere Abhandlungen doch nicht heranreichen. Sie sind heute wissenschaftlich völlig veraltet.

1891 hat dann Thode, Nürnberger Malerschule, eine erste feinsinnige Zusammenfassung der Nürnberger Malerei versucht, die neuerdings in Gebhards Studien zur Nürnberger Malerei der ersten Hälfte und Erich Abrahams Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wertvolle stilkritische Ergänzungen und Berichtigungen erfahren hat. Thodes Buch läßt eine an die Romantik erinnernde, oft ekstatische Hingabe und Liebe für die deutsche Kunst erkennen, die der sachlichen Erkenntnis nicht in allen Punkten gleichmäßig förderlich war, zumal der Wechsel zwischen stilkritisch deskriptiver Behandlung des Materials und der romantischen Ausdeutung des Inhaltes eine Diskrepanz in den Stil brachte und das eigentlich Künstlerische selbst nicht immer recht zu Wort kommen ließ.

Gegenüber Thausings Dürer wird man in dem Springers (1892) wie in seinem Buche „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte“ (1886) immer eine stilistisch lebendige und an feinen Gedanken reiche Lektüre finden bei der freilich über dem historischen Beiwerke und den allgemeinen Betrachtungen der Leser zumeist ebenfalls außerhalb des eigentlichen Reiches der Kunst bleibt. Auch meint Springer, das Maß für Dürer nur aus der historischen Relation gewinnen zu können. „Groß ist der Künstler zu nennen, welcher die überlieferten Gedankenkreise eines Volkes, die von Geschlecht zu Geschlecht vererbten Empfindungen in vollendete Form kleidet, durch den reinen Hauch der Schönheit verklärt“ (Vorwort zu Dürer, S. 2). Dürer ist ihm die Krone der Entwicklung, das heißt eben eines Stilideales, das er in ihm verkörpert sieht. Von diesem erst kommt er zur Kunst Dürers und bleibt im Grunde genommen auch seinerseits vor ihren Türen stehen. Heinrich Wölfflin hat in seinem Buche „Die Kunst Albrecht Dürers“. München 1905, zum erstenmal versucht, aus der Kunst allein den Künstler zu erfassen, die Entwicklung seines sinnlichen Denkens an der Hand der Kunstwerke zu schildern, kurz, schlagend und in einer unnachahmlichen Einfachheit und Prägnanz des Stiles. Er ist von der katalogisierenden Stilgeschichte zu einer kunstwissenschaftlichen Kritik vorgeschritten, die nicht die handschriftlichen Eigenarten als vielmehr aus diesen das sinnliche Anschauungsvermögen kritisch sich rekonstruiert. Mag mancher hierbei auch finden, daß über diesen mikrokosmischen Einzelbetrachtungen die Erfassung der sinnlichen Gesamtheit des Kunstwerkes zu leiden hat und die Grenzen der Erkenntnis zu eng gezogen sind, es ist doch die Kunstwissenschaft von Wölfflin auf eine gesündere Basis als wie jemals vorher gestellt worden. Inwieweit Sempersche und assoziationspsychologische Ideen den erkenntnistheoretischen kunstwissenschaftlichen Standpunkt orientieren, braucht hier nicht erörtert zu werden.

Von den Lokalschulen haben dann nach den Vorstudien Thodes, durch Back in seiner „Mittelrheinischen Kunst“ (Frankfurt 1910) die mittelrheinische Malerschule, durch H. Voss der sogenannte „Donaustil“, ebenso durch B. Riehl, „Bayerns Donautal“ (München 1912) neben Einzelstudien die bayerische Kunst nach dem Vorgange J. Sighardts „Geschichte der bildenden Künste in Bayern“, durch Otto Fischer die altdeutsche Malerei in Salzburg (Leipzig 1908), durch Nordhoff, die Soester Malerei unter Meister Konrad, Bonner Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden in den Rheinlanden, Heft LXVII, 1879 und LXVIII, S. 65), H. Zuydwyk, die

älteste Tafelmalerei Westfalens (Münster 1892) und Hermann Schmitz die Malerei in Westfalen, die Mittelalterliche Malerei in Soest, in Beiträge zur Westfäl. Kunstgeschichte (herausg. von Ehrenberg, Heft 13), durch Hans Semper „Michael und Friedrich Pacher", 1911, sowie Karl Atz „Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg" (Innsbruck 1909) die Tirolerschulen und durch Dvořák und Neuwirth die Anfänge der deutschen Malerei in Prag eine zusammenfassende Bearbeitung gefunden, von den reichen Einzelforderungen und Monographien von Flechsig (Cranach), H. A. Schmidt (Grünewald), Firmenich-Richartz, Bode, Friedländer, Clemen, Dornhöfer, Kautzsch, Geisberg Stiassny u. a abgesehen. (Die genauen Literaturangaben hierüber in den folgenden historischen Einzelabschnitten.) Die alle Gaue Deutschlands und Österreichs umfassenden, in Sonderpublikationen herausgegebenen Denkmäler-Inventarisationen beginnen allmählich nach dem ersten Versuch von W. Lotz, die Kunsttopographie Deutschlands, Cassel 1862, der neuerdings in Dehio (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler) einen Nachfolger erhalten hat, den Gesamtbestand an künstlerischem Material aufzunehmen, das aber zumal im Hinblick auf die reichen, zum überwiegenden Teil noch ungehobenen, schwer erreichbaren Schätze der Kirchenplastik, wie der Miniaturen der Bibliotheken noch nicht annähernd gesichtet ist. Von zusammenfassenden kleineren Abbildungswerken ist nur „Die altdeutsche Malerei" von E. Heidrich, Jena 1909, zu nennen. Die Abbildungen sind weder technisch genügend noch die Auswahl und die Zahl der Abbildungen befriedigend. Die besten Reproduktionen der Kupferstiche und Holzschnitte werden von der Reichsdruckerei hergestellt. Über eigene Reproduktionswerke siehe folgende Literaturangaben.

[2]) Unter Vorstellung wird die auf Erinnerungsvorstellung fußende Tätigkeit des sinnlichen Bewußtseins verstanden.

[3]) Dürers Holzschnitt läßt die Entstehung des Bildgedankens als Gesichtsvorstellung deutlich erkennen. (Definition derselben siehe Bd. I des Handbuches, Systematik der Kunstwissenschaft.) Die Puttigruppe am Boden ist zuerst entstanden. Dann die Madonna mit der von Verlegenheiten nicht ganz freien Gewandung darüber, die sich durch den Blumentopf eine Zweiteilung gefallen lassen muß, wobei die hintere von dem Armmotiv abhängige Gewandpartie in der Umgebung sich nicht mehr zurechtzufinden weiß und deshalb den herabhängenden Gewandzipfel des davorstehenden Engels überschneidet. Formal wird mithin hier durch die Grenze der Farbflecken etwas anderes gesagt, als wie durch die Farbe bezw. ihre Lichtdifferenzen, die den Mantel nach rückwärts weisen, während er durch die Überschneidung nach vorne zu liegen kommen müßte. Bemerkenswert ist auch der Vorstellungswechsel Dürers in der Komposition der linken und rechten Seite des Stiches. Links sind die Figuren in aufrecht stehender Haltung vom Profil gesehen, rechts dagegen ist der fliegende Engel von unten, die knienden Musikanten von oben gesehen. Auf diese Weise versucht Dürer den Gedanken der nach rechts tendierenden Bewegung der Madonna von ihrer Gewandung auch auf die Gruppe zu übertragen, worauf ja auch die von rechts nach links schräg abfallende Gruppensilhouette des Engelchorus eingestellt ist. So wird hier das symmetrische Bildmotiv durch das Individualmotiv der Hauptfigur bestimmt und damit auch innerhalb der Bildkomposition selbst dies anschauliche Ineinanderwirken der im Sinne der Figuren überindividuellen Bildidee und einer Gestaltindividualität zum Problem der Komposition gemacht.

[4]) Siehe Abb. 1, Ausschnitt aus Dürers Rosenkranzbild.

[5]) Siehe auch H. A. Schmidt, Matthias Grünewald. Straßburg 1911, S. 86 ff.

[6]) Publiziert von Georg Leidinger. Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek, München. Das sogen. Evangeliar Kaiser Ottos III.

[7]) Siehe Ludwig Justi, konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken A. Dürers. Leipzig, 1902.

[8]) Der Ausdruck erstreckt sich natürlich hier nicht bloß auf die Mimik des Gesichtes oder die Haltung der Figur, sondern ist vielmehr Resultat des ganzen Bildgedankens. Schon die blutrote Farbe der steifen Draperie des Hintergrundes und ihr Kontrast zu der sehr dunkel gehaltenen Figur wäre hier zu nennen, neben der strengen sinnlichen Relation zwischen Hintergrund und Vordergrund und der aus dem Kopf- und Armmotiv heraus entwickelten Gliederung der Gestalt, wovon an anderer Stelle zu sprechen sein wird.

[9]) An van Gogh wäre hier u. a. zu denken: Dürers 1500 datiertes Bildnis eines jungen Mannes der Münchener Pinakothek läßt übrigens ähnliche Anschauungen erkennen.

[10]) Der Hinweis auf den Faust ist hier historisch nicht berechtigt, obwohl Faustische Gedanken an sich der Zeit geläufig sind. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um die Darstellung eines der vier Temperamente oder Komplexe, worauf auch die Zahl I nach der Inschrift „Melencolia" zu deuten scheint. Der Begriff „Melancholie" wurde im Mittelalter nach Grimm in dreifacher Weise auf-

gefaßt: als Temperament als körperliche Ermüdung und als seelische Schwermut, mithin als ein vorübergehender Zustand wie als dauernde Charaktereigenschaft. Es sind zum Teil vormittelalterliche aus der Antike (Hippokrates und Galenus) übernommene Ideen, die modernisiert in Dürers Werk weiterleben. Wenn Dürer die menschliche Gestalt durch die vier Komplexe sich bestimmen läßt, d. h. die Erscheinung zum formgewordenen Willen des durch diese Temperamente determinierten Persönlichkeitscharakters macht (wir haben mancherley gestalt der menschen, ursach der vir complexen) so läßt er deutlich den universalistischen Theismus seiner Weltanschauung erkennen. Deshalb gibt auch die Gestalt der Melancholie nicht wie die italienische Renaissance einen Menschentypus, sondern einen Charaktertypus aber jenseits alles Persönlichen, um das Wesen der Menschheit in lebendiger dramatischer Darstellung zu erfassen. Die Allegorie wird zur zeit- und namenlosen Persönlichkeit, die aber Versinnlichung jener Empfindung sein will, in der wir von der Objektivierung der Welt zur Objektivation des eigenen Ichs gelangen und in der Erkenntnis der Grenze unseres Denkens in trüber Resignation nach dem Ziel unseres Strebens in dunkler, unerreichbarer Ferne träumend schauen. Deshalb muß man nicht annehmen, daß solch ein erkenntnistheoretischer Skeptizismus auch die allgmeine, das praktische Tun beeinflussende Grundlage der Weltanschauung Dürers gewesen sei. Gewiß finden sich viele Stellen in seinen Schriften, die auf solchen Skeptizismus hinweisen. (Es ist uns von Natur eingegossen, daß wir gerne viel wüßten, dadurch zu bekennen eine rechte Wahrheit aller Dinge sei. Aber unser blöd Gemüt kann zu solcher Vollkommenheit aller Kunst, Wahrheit und Weisheit nicht kommen" oder „Denn die Lüge ist in unser Erkanntnus, und steckt die Finsternis so hart in uns, daß auch unser Nachtappen fehlt.")

Aber es sind im Goetheschen Sinne wirklich Faustische Gedanken, wenn Dürer, trotzdem er noch das von ihm in echt mittelalterliche romantischer Sehnsucht gesuchte absolute Gestaltungs- und Erkentnisideal in weiter Ferne sieht, schreibt „des will ich mich freuen und dorum ich dannocht Ursach bin, daß solche Wahrheit an den Tage komme". Deshalb weist er auch bei aller gesunden Skepsis den Gedanken eines resignierten Pessimismus, der auf alles Forschen und Schaffen verzichten will, weit von sich: „Den viehischen Gedanken nehmen wir nit an." (Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 223). In der praktischen Arbeit also findet er dann die Erlösung und Befriedigung von jener Resignation, wie es im Faust heißt „wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen". Es war nicht bloß eine Illustration eines Zeitgedankens, sondern auch eine höchst persönliche Angelegenheit, die ihm in der vollen Hingabe an den allegorischen Gedanken der Melancholie und seine sinnliche Gestaltung vor Augen trat. Das Physische wird zum Psychischen, das Persönliche zum Überpersönlichen, das Sinnliche zur Idee und aus der Endlichkeit das Ewige. In dieser künstlerischen und persönlichen Verarbeitung des traditionellen Gedankenapparates durch Dürer liegt auch für den Forscher die Schwierigkeit einer exakten wissenschaftlichen Deutung. Es ist wie bei Michelangelos Mediceergräbern. Die subjektive Absicht und das objektive Ergebnis der Arbeit sind so oft in der Kunst zwei verschiedene Dinge und gerade bei den Größten geht das Letztere so oft weit über das Erstere hinaus. Auf keiner der Melancholiedarstellungen findet sich diese wundersame Weiträumigkeit mit dem magischen fernen Lichte im Halbdunkel.

Als Literatur ist zu nennen: Allihn, Dürer-Studien, S. 95, Thausing II, S. 226, Giehlow, in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1903. 1904, Zucker, Dürers Stellung zur Reformation, Erlangen 1886, K. Lange, War Dürer ein Papist? Grenzboten 1896, S. 266ff., Zucker, Dürer, Halle 1900, Paul Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung, Studien zur Kunstgeschichte, Straßburg Heitz 1900, Heft 23, Wölfflin, Dürer, S. 191, ferner Wustmann, Dürer (in „Natur und Geisteswelt"), Bd. 97, 1906.

Abb. 26. Aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry, Paris, Anfang 15. Jahrh.

## II.

## Vom Mittelalter zur Renaissance.

Die germanische Mythologie suchte das Dasein in einem dramatisierten Ereignisse zu begreifen, in dem die Welt, das Universum, die ewig gebärende und vernichtende Macht, die Menschen- und Götterheroen besiegte. In dem anthropomorphisierten Naturgeschehen und der Gesetzlichkeit seiner Folge stellte sich dem Germanen das Sein in einem räumlich-körperlichen Gegeneinanderwirken zweier Mächte, der Gottheit und der Welt, dar, das mit dem Untergang des Individuellen im Universellen endigte. Die Kirche, die im 6. und 7. Jahrhundert das von den Römern begonnene Werk der Zivilisation der Germanen fortsetzte, lenkte ihr Interesse und Denken auf ein neues Gebiet. In der Gotteslehre der christlichen Kirche war die Frage nach dem Verhältnis von Gottheit und Welt zugleich identisch mit dem Gegensatz von Natur und Geist, von sinnlichem Trug und geistiger Wahrheit. Die christliche Lehre gab Antwort auf eine Frage, die sich die junge Nation noch nicht gestellt hatte: Was ist das Bleibende, Wirkliche im Wechsel der Zeiten, was ist Wahrheit, was ist Irrtum. So zog im Gewand der christlichen Lehre doch zugleich der kritizistische wissenschaftliche Geist des Orients in die germanische Vorstellungswelt ein und über das brandende Meer der Völkerwanderung rettete der römische Bischof die Reste einer tausendjährigen

Kultur, durch die sich aufs Neue die Verbindung der jungen abendländischen mit der alten morgenländischen Kultur und Kunst vollzog[1]).

Deshalb ist es verfehlt, bei Schilderungen des mittelalterlichen Geistes gegenüber der Renaissance nur das kirchlich-religiöse Gewand und seine negative Seite, die Weltverneinung, die Askese, als charakteristische Seiten seiner Eigenart hervorzuheben. Denn auch die kirchliche Tradition umfasst nur das Material, nicht aber Form und Prinzip der Welterkenntnis des Mittelalters. Das Antlitz der mittelalterlichen Welt birgt der Rätsel und Wunder in so überreichem Maße in seinen strengen Zügen, daß Schlagworte hier mehr als anderwärts versagen müssen. Und doch scheint diese vielgestaltige Welt von einem einzigen Willen, dem fast dämonischen Trieb beseelt, die Unwahrheit aller Dinge, das Wunder des Kosmos zu erfassen[1]). „Ich glaube, damit ich erkenne", sagte Bischof Anselm von Canterbury. Das auszeichnende Merkmal dieser Zeit ist deshalb ihr hartes Ringen um eine systematische Erkenntnis, das Gesetz im Sein, Denken und Handeln, das den Weltenorganismus ebenso wie das Regulativ des praktischen Lebens bildet und jenseits aller nationalen Grenzen in der Gottheit zugleich begriffen wird.

In dem Kunterbunt materialistischer Äußerlichkeiten oder phantastischer Schwärmerei bleibt doch die eine große Frage nach der Aufhebung des Gegensatzes von Natur und Geist (= Gott und Welt) der bestimmende Grundfaktor alles Denkens. Die Kirche selbst nahm als Trägerin dieser Ideenwelt an dem Ringen den innigsten und größten Anteil. Sie hat ihrerseits verschiedene und oftmals wechselnde Formen für die Lösung der damit verbundenen Weltanschauungsprobleme gefunden. Ihrem Schoße war ja die Kultur in ihren wesentlichsten Elementen entwachsen, und die größten ihrer Anhänger waren weniger Priester als Philosophen und Ethiker, die aus der biblischen Weisheit ein System entwickelten, in dem die Geistesgeschichte der biblischen Menschheit mit der Naturgeschichte in eins zusammenfloß und das Individuelle nur so weit Wert und Sinn erhielt, als es die Emanation des allgemeinen göttlichen Schöpfergeistes war. Im Grunde genommen war es die Weltanschauung eines metaphysisch orientierten Naturalismus, die das Mittelalter beherrschte.

Der Einzelne war einerseits in seinem Willen abhängig von dem der Gottheit, ein unbedeutendes Glied in dem großen Weltenorganismus, anderseits aber eben seiner Menschlichkeit wegen doch die stolze Verkörperung göttlichen Geistes und gegenüber der geistlosen Materie zugleich ihr letztes und vollkommenstes Entwicklungsprodukt, das zweckbestimmende Element im Dasein. Noch in dem Stundenbuch des duc de Berry (Abb. 26)[2]) erscheint der Mensch als der beherrschende Mittelpunkt hineingestellt in den strengen Organismus des Sternenlaufes, dessen Symbole, an seinen körperlichen Aufbau gebunden, auch seine Behausung in der Unendlichkeit formen und so seinem Erkennen und Wollen Grenze und Ziel zugleich sind.

Die Kunst registriert hier nur die Tatsache dieser Gesetzlichkeit, ohne ihren tragischen Ideengehalt im Hinblick auf die Gebundenheit des persönlichen Willens aufzugreifen, wie das die Renaissance (siehe Dürers Melancholie, Abb. 24, oder den Fahnenschwinger, Abb. 5) getan hat. Der Mensch erscheint nur als Individuum, das wie alles übrige Einzelne von der strengen Organik eines Weltengesetzes im Sein und Tun zugleich umfaßt wird. Deshalb ist noch in der Renaissance Himmelskunde stets Astrologie. Aber den uralten und ewig neuen Dualismus der Weltanschauung hat auch alles Denken des Mittelalters nicht zu beseitigen vermocht. Der Göttlichkeit des ursprünglich freien Geistes des Menschen stand die Weltlichkeit seiner durch den vergänglichen Körper determinierten Sinnlichkeit, im weiteren Sinne der Geist der Materie gegenüber. Um diesen Gegensatz zu überbrücken und zu einem einheitlichen

Weltanschauungssystem zu gelangen, kam man zum Lebensideal der Askese, die durch Verneinung der sinnlichen Welt, die Weltflucht, die innere Einheit, das Einswerden mit dem Geiste sich zum Ziele setzte. Es wäre daher falsch, die christliche Askese unter einseitigem ethischen Gesichtswinkel im Sinne etwa der Renaissance zu betrachten, um in ihr eine „widernatürliche“ Auffassung des Lebens zu erkennen. Denn „Weltflucht“ hieße im Grunde genommen die bunte Vielheit der Erscheinungen und Erfahrungen verlassen, um hinter dem schnellen Wechsel des empirischen Daseins das ewige Wunder des unsichtbaren Geistes zu begreifen. Das Mittelalter ist auf zwei verschiedenen Wegen diesen Zielen zugestrebt. Die Kirche zeigte den einen, indem sie die Erlösung von der unreinen Materie in einem göttlichen Gnadenakt, vermittelt durch die priesterlichen Funktionen, verhieß; den anderen betrat der sogenannte Neuplatonismus, der, im Banne der griechischen Welt, in der ekstasischen Erhebuug des Individuums zu Gott, die Möglichkeit einer Vereinigung mit dem Höchsten sah. Aus diesen beiden feindlichen Lagern entwickelte sich innerhalb der mittelalterlichen Weltanschauung die Scholastik einerseits und die Mystik anderseits, hinter beiden aber verstecken sich im Grunde die großen Weltanschauungsprobleme, die die geistige Zukunft der europäischen Kultur in sich schließen: der transzendentale Realismus der Renaissance und der romanischen Völker und der transzendentale Idealismus, der der deutschen Kulturwelt Richtung und Ziel gegeben hat. Der strengen Erfüllung des unpersönlichen kirchlichen Regulativs im Handeln und Denken steht in der Mystik die freie persönliche Hingabe an die Gottheit gegenüber.

In der Weltanschauung des frühen Mittelalters spielt der Einzelne nur in seiner Menschlichkeit eine Rolle, der Begriff der Persönlichkeit hat hier nur selten einen Platz. Aber mag man auch in dem Erwachen des Individuums das bedeutungsvollste Zeichen der anbrechenden Renaissancekultur erkennen, so muß man sich doch hüten, im Gegensatz hiezu dem Mittelalter den Sinn für das Individuelle abzusprechen. Denn das Individuelle stand mehr als in der Renaissance im Mittelpunkt des Interesses des Mittelalters, nur nahm es einen anderen Platz in der Weltanschauung ein.

Unter Persönlichkeit ist die ethische und intellektuelle Sonderexistenz des Menschen zu verstehen. Die italienische Renaissance suchte den Idealtypus der Persönlichkeit in ihrer ethischen und intellektuellen Individualität, das Mittelalter dagegen in dem Individuellen die treibende Urkraft, die metaphysische Geistigkeit der interindividuellen Lebensgesetze. In der Emanationslehre war das Universelle die Ursubstanz, die nicht nur alles Besondere enthält, sondern es auch hervorbringt. Alles Einzelne erschien als Theophanie, als Ausfluß göttlichen Wissens und deshalb kam man auch zu dem Glauben, daß die Rückkehr zur Gottheit nur durch die Reinigung der Persönlichkeit von allem individuellen Wünschen und Denken erfolgen könne. Doch hatte gerade diese Lehre schon frühzeitig zur Unterscheidung der natürlichen und übernatürlichen Offenbarung und damit zu einem Dualismus in der Weltanschauung geführt, den die Scholastik zu überbrücken versuchte, indem sie die kirchliche Offenbarung in einem logischen Vernunftsystem realisierte. Aber es war doch bezeichnend, daß die großen Gründer dieses Systems so sehr seine Natürlichkeit, d. h. seine Vernünftigkeit betonten und auf die Beziehungen zu der Natur des menschlichen Denkens größeres Gewicht legten als auf die transzendente Wahrheit seiner Idee. So wird auch innerhalb der religiösen Welt die göttliche Wahrheit vor das Tribunal der kritischen Erkenntnis gezwungen. Von hier bis zur völligen Befreiung der kritisch wissenschaftlichen Erkenntnis von den Fesseln der Theologie, war nur ein Schritt, der nach dem Vorgange Dun Scotus in der Lehre Occams und Nicolaus Cusanus (alle drei Germanen) schließlich getan wird. Nur im Endlichen lebt das Un-

endliche, Göttliche, das jedem Wesen seine Form gibt und nur in dieser sich sichtbar macht. Damit war hier der Weg der modernen Naturwissenschaft schon vorgezeichnet, die kleine Endlichkeit in ihrer unendlichen Kompliziertheit zum Objekt der Erkenntnis geworden. Auf diese Weise verengerte in gewissem Sinne der Naturbegriff der heraufziehenden modernen Welt; und die makrokosmische Weltanschauung des Mittelalters machte einer mikrokosmischen Platz.

Die Mystik ist aus sich selbst heraus auf ähnliche Bahnen getrieben worden. Sie hatte schon im 12. Jahrhundert begonnen, gegenüber der dialektischen Bewegung und der vernunftmäßigen Auffassung der religiösen Welt den Menschen auf seiner Seele, d. h. auf die ihm eigene Natur seiner Menschlichkeit hinzuweisen. Hiedurch erhielt besonders das diesseitige Leben des Menschen seinen Eigenwert und eine neue Bedeutung, indem nicht mehr so sehr sein Gegensatz zur Gottheit und zur gottgewollten reinen Natur als die Wesenseigenarten seiner Menschlichkeit von Denkern untersucht und von den Künstlern gestaltet wurden. Hieraus entwickelte sich der sogenannte „Humanismus“[2]). Nicht der Gottesgedanke, sondern die Menschheitsidee beginnt in den Vordergrund des Interesses zu rücken. War das Mittelalter bemüht, in der Geschichte der Vergangenheit die Gottheit, die Idee der Schöpfung und ihre Gesetzlichkeit zu begreifen, so suchte die heraufziehende Renaissance dagegen in der Vergangenheit Wirken und Leben des menschlichen Geistes zu erkennen. Sie suchte nicht so sehr die absolute als die relative Wahrheit, die sich der historisch-kritizistische Geist erschuf. So ist man auch hier von den unendlichen Weiten metaphysischer Regionen in die engere Behausung menschlichen Bewußtseins gelangt und stand doch auch in dieser engen Sphäre vor demselben uralten dunklen Rätsel: dem Gegensatz von Natur und Geist.

Der Ausgangspunkt der Betrachtung war jetzt trotz aller himmlischen Sehnsucht die Natur des Individuellen geworden, aus der man freilich ebenso wie aus der Objektivierung der persönlichen Erfahrung doch auch die Erkenntnis des Allgemeinen zu gewinnen glaubte.

Bis weit ins 12. Jahrhundert geht diese Bewegung zurück, die die erkenntnistheoretische Grundlage für die moderne Psychologie und Naturwissenschaft schuf. Die sachliche Bildung fing an wichtiger zu werden als die formale und die persönliche Willensfreiheit schwerer zu wiegen als das überpersönliche Gesetz. In den traditionellen Lebensformen begann man eine unwillkommene Beschränkung des eigenen Denkens und Handelns zu sehen, und die vorchristliche Zeit, die griechische Welt, erschien als der paradiesische Zustand eines freien, schönen, glücklichen Menschengeschlechtes. In den hinterlassenen Zeugen ihrer Wirksamkeit suchte man sich diese Welt der Vergangenheit in der Gegenwart zu rekonstruieren und die Antike wurde Stütze für die junge und vernichtende Waffe für die alte Welt. Der große Gegensatz von Natur und Geist begann sich zu identifizieren mit dem von Freiheit und Gesetz. An Stelle der gläubigen Hingabe an die Absolutheit des göttlichen Geistes trat die empirische Forschung, die in den geistigen und künstlerischen Leistungen der Vergangenheit wie im persönlichen Handeln der Gegenwart die unmittelbaren Äußerungen des Ewigen sah. Man beschrieb nicht mehr das kontemplative Dasein in der Gleichartigkeit des Tuns. Die individualisierende Ausdrucksgebärde in Gesicht und Hände begann die Persönlichkeit in ihrer Sonderexistenz zu charakterisieren. Man suchte wie einst im Mythos mehr die Gesetzlichkeit des Geschehens, nicht das absolute Gesetz des Seins zu gestalten. Hatte das Mittelalter den Kosmos zu ergründen versucht, so schuf man sich jetzt aus dem Weltengesetz ein religiöses Drama, in dem der individuelle Wille des Daseins und die in Gott personifizierte Schicksalsmacht gegeneinander wirken. Die großen Erkenntnisprobleme des

Abb. 27. Anbetung der Könige, Miniatur, 13. Jahrh., München, Hof- und Staatsbibliothek.

Abb. 28. Bertram, Anbetung der Könige, 2. Hälfte des 14. Jahrh., Hamburg, Kunsthalle.

frühen Mittelalters lösen sich in dem religiösen Mythos auf, in dem nicht die universelle Einheit, sondern die psychologischen Unterscheidungen von Persönlichkeiten im Vordergrund des Interesses standen.

Den künstlerischen Gegensatz der beiden Darstellungen der Anbetung der Könige aus dem 13. (Abb. 27) bezw. 14. Jahrhundert (Abb. 28) vermag zwar nicht der prinzipielle Unterschied zwischen den beiden Seiten zu kennzeichnen, wohl aber die Neuorientierung des künstlerischen Interesses desto augenfälliger zu machen. Der typologische, dreimal sich wiederholende Gestus in dem älteren Bilde deutet nur den Willen der höheren Macht an, der hier sich erfüllt, nicht aber das persönliche Wollen und die verschiedenen seelischen Reflexionen, die das Ereignis in dem Einzelnen erzeugt. In dem Bild des Meisters Bertram (Abb. 28), des Begründers der deutschen Renaissancemalerei[3]), sind die drei Könige einer inneren Stimme gefolgt und in der heiligen Stille des Bildes sprechen die wenigen charakterisierenden Bewegungen desto intensiver von dem starken seelischen Erlebnis. Zu dem kindlich verlegenen Schweigen gesellt sich hier die Feierlichkeit einer kirchlichen Zeremonie, die freilich weniger nach der weiträumigen Pracht der Dome als der Idylle der Dorfkirche verlangt. Das Kindchen ist das einzige Wesen, das in seiner Furchtsamkeit aus der Rolle fällt, um aber desto mehr Lebenswärme dem Ganzen zu verleihen und den Vorgang uns menschlich besonders nahe zu bringen. Wie ein Priester die Hostie, küßt der Älteste der Könige die Hand des Kindes, der zweite faßt die Krone an als hätte er den bäuerlichen Hut zu lüften, während der dritte ungeduldig mit den Beinen trippelt und verlegen mit dem Finger die Goldstücke im Kelche überprüft. Aber trotz dieser fast genrehaften Schilderung der einzelnen persönlichen Empfindungen bleiben dieselben im Grunde genommen doch nur Nuancen einer

einzigen: der hingebenden Liebe und Andacht. Etwas von der „edlen Einfalt und stillen Größe“, in die ländliche Idylle übersetzt, lebt in diesem Werke wieder auf. Die formale Einheit des Mittelalters in dem streng geschlossenen schlichten Gruppenaufbau und sein heiliger Ernst, umspielt von dem Dämmerschein der neuen Zeit.

50 Jahre später hat Meister Francke (Taf. II), der Nachfolger Meister Bertrams, den Gegenstand ganz anders zu schildern unternommen. Die Madonna ist in einer prätentiösen Würde der Königin gegeben, der einzig ruhende Punkt in dem wirren Durcheinander der bunten Gruppe, die das Wunder wie das Neueste vom Tage bespricht, indes der Joseph nicht eben seine schönste Seite zeigt. Die Freiheit und Natürlichkeit der Bewegungen gilt mehr als die strenge Einheit des Bildes, das Wunder wird als geschichtliches Ereignis, nicht als Willensäußerung der unsichtbaren, überpersönlichen göttlichen Macht beschrieben. Denn trotz des deutlichen Hinweises der Figuren auf den leitenden göttlichen Stern wird durch dies freie Gestikulieren das Ereignis objektivierte Vergangenheit nicht in der Bildkomposition selbst wirkende Idee der Gegenwart. Das Ereignis löst sich in eine Summe von Einzelmotiven frei sich bewegender Persönlichkeiten auf. Während bei Meister Bertram die handelnden Menschengestalten in der schlichten Sachlichkeit eines stillen braungoldigen Farbtons sich streng vor dem leuchtenden Golde der Unendlichkeit des Hintergrundes zusammenfügen, wird dieser hier zur halbdunklen samtenen Folie, auf der die fröhliche Pracht der oft hart nebeneinanderstehenden Lokalfarben mehr zum Auge als zum Herzen spricht. Die Schilderung des differenzierten Persönlichkeitslebens als Folge einer neuen Erkenntnisweise hat auch auf rein künstlerischem Gebiete eine Wandlung nach sich gezogen, die sich in dem stärkeren farbigen und formalen Differenzierungsbedürfnis äußert.

An Stelle der repräsentativen Darstellungen treten daher jetzt die dramatischen, an Stelle der göttlichen Idee das Leiden der Person Christi und die erschütternden Schicksale der Verkünder seiner Lehre. War früher die Bibel mehr eine Sammlung ethischer Vorschriften oder religionsphilosophischer Systeme, so wird sie nun vor allem beim Volke zu einem Roman, dessen dichterischer Inhalt mehr wog als sein ethischer Gehalt, für die Vertreter der Wissenschaft zum Objekt kritischer Untersuchung, die das Fundament der mittelalterlichen Weltanschauung in ihren Grundfesten erschüttern mußte. In der exegetischen Literatur wurden allgemein an Stelle der philosophisch-dogmatischen Erklärung mehr die subjektiven Reflexionen gesetzt. Die biblische Erzählung überwucherte die ursprüngliche Heilsidee, trotz ihrer noch fortbestehenden Einordnung in das scholastische System. Besonders übte das Einsetzen des Heiligenkults, durch den jede religiöse Gemeinschaft und jeder Fromme einen persönlichen Anwalt im Himmel erhielt, seinen zersetzenden Einfluß auf die Einheitsidee der Kirche aus. Das Verhältnis des Einzelnen zu Gott wurde früher vorwiegend durch die Funktionen des Priesters geregelt, der zwischen die Gottheit und Gemeinde in ihrer Gesamtheit trat. Nun verwandelte sich die religiöse Glaubensformel in ein persönliches, künstlerisch gestaltetes Bekenntnis und der Priester wurde wie in den Meditationes des Bonaventura selber zum Dichter, dem die unverrückbare Formel der Wahrheit weniger galt als die Lebendigkeit der Gestalt, in der seine Persönlichkeit ihr „Itinerarium mentis in Deum“ fand. Ähnliches war überall zu bemerken. Die weltumfassende Idee, die den theologisch-spekulativen Programmen zugrunde lag, hatte nur eine lehrhafte Tendenz, nun legte man Wert darauf, ihre suggestive Kraft zum Ausdruck zu bringen. Die Kunst wurde zur Helferin, wo es galt den Menschen zu erobern; die glaubhafte Wirklichkeit der Gestalt der Idee wurde wichtiger als ihr theologisch-spekulativer Gehalt. Hieraus erklärt sich das Verlangen der Kunst nach panoramatischen Wirkungen, sowie auch die Bevorzugung der ergreifenden dramatischen Stoffe, die man teils unter italienischen Einfluß zu gestalten versuchte. Der Handlungszusammenhang der Persönlichkeiten galt mehr als die Einheit des Sinnlichen.

Auch das mit dem Herrscherideal sich indentifizierende Gottesideal beginnt sich zu wandeln. Im frühen Mittelalter war die Gottheit das Übermenschliche, das Ruhende in der Bewegung, das Bleibende in der Veränderung. Nun wird sie ganz erfüllt von differenziertem

Abb. 29. Christus, Mosaik in S. Pudentiana, 4. Jahrh., Rom.

Abb. 30. Bildnis Ottos II. aus dem Registrum Gregorii, Chantilly, 11. Jahrh.

menschlichen Leben und Christus, früher der Gesetzgeber, wird nun zum Helden auf Erden, zu einem ins Sentimental-Romantische übertragenen Sinnbild menschlichen Fühlens und Leidens. Die Darstellungen Gott-Vaters werden seltener und der „Ecce homo“ tritt an seine Stelle.

In dem Christus von Santa Pudentiana in Rom (Abb. 29) liegt noch etwas von der milden Harmonie und sonnigen Heiterkeit griechischer Welt, in dem Titelbild des Evangeliars Ottos II. (Abb. 30) die göttliche Majestas in ihrer Unerschütterlichkeit und Strenge. Christus erscheint dort noch als segnender und frei sich bewegender Gott mit der weichen Gewandung um die gelösten Glieder, frei im Raume sitzend; in dem Bilde Ottos II. dagegen ist nicht so sehr die göttliche Person oder der Fürst, sondern die alles determinierende Göttlichkeit sichtbar gemacht, willen- und handlungslos, die nicht durch ihr Tun, sondern durch die strenge sinnliche Einheit aller Teile im Ganzen sich mitteilt. Der Thron entwickelt sich aus dem Motiv der Bildgrenze, die äußere Silhouette der Gestalt, die Lanze, die äußere Kontur der Beine usw. aus dem des Thrones, an dessen architektonische Formen auch die Individualmotive der Gewandung teilweise gebunden bleiben. Thron und Baldachin sind nicht voneinander zu trennen und auch die assistierenden Figuren, auf ein Grundmotiv im Gestus wie Erscheinung gebracht, bringen mehr ihre sinnliche Ähnlichkeit zu den gliedernden Motiven des Mittelteils als ihre individuelle Eigenart zum Ausdruck. Durch diese Ähnlichkeit der verbundenen Grenzen der Farbflecken wird sowohl die stoffliche Unterscheidung zwischen Gewand und Architektur usw. aufgehoben als auch die klare räumliche Unterscheidung der Teile der sinnlichen Einheit geopfert. Sie ist ein Symbol der alles Einzelne bestimmenden überpersönlichen Macht, die über die Natur des Gegenstandes hinaus dessen Erscheinung durch seine Beziehungen zum Ganzen bestimmt.

In dem Bilde des unter französischem Einfluß teilweise stehenden Meisters Franke[4]) (Abb. 31) dagegen taucht der Körper der Gottheit wie eine Fata morgana, von kleinen Engeln umflattert, aus dem Dunkel der Unendlichkeit ins bleiche Licht hervor und hebt wie im Traume, mit einem nach innen gerichteten

Abb. 31. Francke, Ecce homo, Hamburger Schule um 1430 (Phot. Hanfstängl).

Abb. 32. Ecce homo, Nürnberger Meister um 1400.

schmerzlichen Blick, graziös die Hände, die Wundmale weisend. Der Nürnberger Meister (Abb. 32) jedoch schildert einen Helden in edler Größe und Bescheidenheit, die sittliche Bedeutung seines Opfertodes, die erhabene Macht des Schicksals, der er sich in Gehorsam und Liebe fügt. In dem Hamburger Bild soll das Schicksal der Persönlichkeit, in dem Nürnberger in der Persönlichkeit das Schicksal ergreifen. Diese alles beherrschende Schicksalsmacht ist trotz der Renaissance-Tendenzen, wie sie in der ergreifenden Charakteristik der drei Persönlichkeiten zutage treten, ganz im Sinne des Mittelalters (Abb. 30) gestaltet. Während beispielsweise der linke Arm im Hamburger Bilde frei nur die Tiefe sucht, wird er in dem Nürnberger bestimmt durch die nächstliegenden Grenzen, Bildrahmen und Sarkophag, der im Verein mit den übrigen Teilen sich zu einer architektonischen, strengen Einheit zusammenfügt[5]).

Die Gottheit fordert jetzt nicht Gehorsam, sondern Mitleid und Liebe. Sie ist der Urquell alles Individuellen selbst. Die Vereinigung von Gottheit und Mensch wird so in einem subjektiven Gefühlserlebnis durch einen beiderseitigen persönlichen Willen vollzogen, der Grundgedanke jener nun überall, besonders am Rhein sich ausbreitenden Mystik, durch die ähnlich wie in Italien, wenn auch mehr als hundert Jahre später, der Geist der Renaissance in Deutschland seinen Einzug hielt und die griechisch-orientalische Ideenwelt im nationaldeutschen Gewande ihre Auferstehung feierte.[6]).

Diese Wandlungen stehen im Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung des wirtschaftlichen Lebens, besonders seit dem starken Aufblühen der Städte. Die Forderungen des praktischen Lebens haben das transzendentale Ideal der Vernunft gestürzt, als es anfing, ihrer Entwicklung sich hindernd in den Weg zu stellen. Es war ja überhaupt das Verhängnis der christlichen

Hierarchie, daß sie eine theokratische Weltmonarchie aufzurichten sich bemühte zu einer Zeit, in der die Nationen anfingen, ihr Rassebewußtsein in positive differenzierte Kulturarbeit umzusetzen. Der durch die zunehmende Bevölkerung bedingte schärfere Konkurrenzkampf brachte die Forderung des Lebens nach persönlicher Regelung der Geschicke mit sich und entwickelte dadurch auch das persönliche Verantwortungsgefühl, dessen Einfluß auf die religiöse Lebens- und Erkenntnisweise nicht ausbleiben konnte[7]). War das Universelle ehemals das unsichtbare, eigentlich wahre, wirkliche und allgemeine Sein der Dinge, so trat nun die Wahrheit des bloß Sichtbaren in den Vordergrund des Interesses und die religiöse Skepsis, die dieser Wandlung auf dem Fuße folgt, gewann innerhalb der Kirche selbst neuen Boden. Je größer die Entfaltung der feudalen und hierarchischen Institutionen der Kirche war, um so mehr sahen sich ihre Vertreter genötigt, sich eine materiellere Grundlage ihrer Bildung zu verschaffen und in dem Maße wie die praktischen Organisationen in Staat und Kirche sich entwickelten, verminderte sich das Gefühl und der Glaube an ihre metaphysische Bedeutung, stieg der Wert der praktischen Tat, der erfolgreichen Einzelleistung. Das Wissen beginnt innerhalb wie außerhalb der Kirche zur Macht zu werden und die Wissenschaft ist nicht mehr bloß ein geheiligtes Instrument, das die Türen des Himmels öffnet, sondern auch ein praktisches Werkzeug, eine unentbehrliche Waffe im Kampfe des Lebens, dessen sich selbst die Kirche in ihrer bedrohten Existenz zu bedienen genötigt sah. Der praktisch wissenschaftliche Geist ist überall auch in der Kirche an der Arbeit. Die große Lehre vom Gottesstaate auf Erden wird in den Hintergrund gedrängt gegenüber der Frage nach der weltlichen Gewalt des Papsttums oder den wissenschaftlichen Untersuchungen über die Grundlage der Theologie, wie sie besonders von den Augustinern im Kampfe mit den Bettelmönchen gepflegt wurden. Indem die nationalen Staatengebilde begannen — besonders seit der Lehre Occams —, ihre Unabhängigkeit von der kirchlichen Organisation theoretisch wie praktisch zu betonen, und auch das römische Recht dem allgemeinen Kritizismus sich unterwerfen mußte, wurde die Kirche selbst mehr und mehr auf das politische Gebiet, zum Kampfe mit den nationalen Einzelstaaten und ihrem Eigenwillen gedrängt, wobei sie, gleichzeitig die Trägerin der Kultur, die ursprünglich weltumfassenden ethischen Ideen aus den Augen verlor. War früher das Buch der in ein prächtiges Gewand gehüllte Verkünder geheimnisvoller Weisheit, so wird es jetzt in den immer mehr sich vergrößernden Bibliotheken ein Mittel zur praktischen Belehrung, die bald weniger im Schlosse des Fürsten als in der Stube des Handwerkers gesucht wurde. Die Vagantenpoesie hat hiefür den entzückendsten symbolischen Ausdruck gefunden, indem sie den Sattel von Phyllis und Flora mit der Hochzeit Mercurs und der Philologie schmückte. Daneben wurden auch die Stiche und Heiligenbilder zu Talismanen, durch deren käuflichen Erwerb man sich auf zeitliche Fristen die Gnade des Himmels sicherte.

Die künstlerische Erkenntnis- und Gestaltungsweise begann sich in ähnlicher Weise neu zu orientieren wie das allgemeine Denken der Zeit. Es ist freilich schwer, ihr vielgestaltiges Leben auf einen Nenner zu bringen und besonders muß man sich hüten, den sich vollziehenden Wandel der Zeit mit Schlagworten charakterisieren zu wollen, von denen eines der beliebtesten „das Erwachen des Naturgefühls" ist. „Natur" hat auch das Mittelalter dargestellt, ja eine in vielem erhabenere, größere und weitere als die Renaissance, die eben auch in der allgemeinen Erkenntnisweise, zunächst wenigstens, eine bedeutende Verengerung des Gesichtskreises nach sich zog.

Die Kunst war im Mittelalter — so weit sie sich nicht auf modernen Wegen der Anschauungs- und Gestaltungsweise der Renaissance näherte — auf Grund ihrer konventionellen Typo-

logie zu einem Organ einer ins kirchliche Gewand verkleideten philosophischen Sprache geworden, die die metaphysischen Beziehungen von Individualität und Gattung und ihre gesetzliche Beziehung zum Universum umfassen wollte unter Aufhebung des Gegensatzes von Eins und All, Sinnlichem und Geistigem. Bei solch hohem Ideenflug verfügte diese Zeit zum Teil über eine unerhörte Einheitlichkeit ihrer sinnlichen Vorstellung, die eben durch die neue, die Renaissance begründende Erkenntnisweise verloren ging.

Abb. 33. Miniatur, 14. Jahrhundert, Hofbibliothek, Wien (Phot. Riehn u. Tietze).

Die Darstellungen der kämpfenden Ritter (Abb. 33 und 34), von denen die eine dem 13., die andere dem 14. Jahrhundert angehört, trennt dieselbe Kluft wie etwa die Kunst Manets von der Hodlers. Beide gehören der mittelalterlichen Zeit an und es ist trotzdem nicht gut möglich, sie auf einen Stilnenner zu bringen. In dem älteren Werke variieren die kämpfenden Paare nur die sinnliche Grundidee des Kampfes. Die Bewegungen sind viel weniger Resultat des persönlichen freien Impulses der Kämpfenden, sondern, ebenso wie alle Akzessorien, beispielsweise die motivisch gleichartigen Schilde, bestimmt durch die strenge Gesetzlichkeit des Bildes und seiner Grenze. Der Kampf in dem jüngeren Bilde ist nur eine lose Prügelei, während in dem älteren das Hin- und Herwogen des Kampfes, Sieg und Vernichtung in ihrer typischen Folge bei einer erstaunlichen Ökonomie in dem Aufwand an künstlerischen Mitteln geschildert ist. Das Ereignis wird nicht als bloßes Geschehen, sondern als Idee gestaltet, ohne daß die packende Realität des Lebens irgendwie durch eine stilistische Veräußerlichung darunter litte. Man darf daher nicht von einer Abstraktion oder idealisierenden Vereinfachung sprechen, weil diese Klarheit und Einfachheit auch zugleich die höchste Ausdrucksmacht in sich begreift und der künstlerische Reichtum der sich uns bietenden wenigen Bilder in den Figuren so sehr viel größer ist als in dem an Gestalten und Bewegungsmotiven reicheren Bilde der jüngeren Zeit. Dem hinstürzenden Ritter rechts kann auch die Hochrenaissance, selbst das vollendetste Werk Raffaels, nichts Besseres zur Seite stellen. Jeder Hieb, jede Bewegung ist das Resultat einer künstlerischen Überlegung, die zugleich das Ganze umfaßt. Insoferne hier nicht die kämpfenden Persönlichkeiten, nicht bloß „Kämpfende", sondern in ihnen die Grundidee des Kampfes geschildert wird und deshalb die Gruppen aus der Variation eines sinnlichen Grundmotivs sich zusammensetzen, kommt die Weltanschauung des Mittelalters auch auf rein künstlerischem Gebiete zum Ausdruck. Denn das Räumliche wie das Körperliche hat hier nur insoweit sinnliche Geltung, als es in seiner Einzelexistenz sich der Grundidee des Ganzen fügt. Kommt mithin hier in der Gesetzlichkeit des Bildes die überpersönliche Idee zum Ausdruck, so versucht das jüngere Bild den Reichtum und die Freiheit des persönlichen Lebens jenseits aller Gesetzlichkeit zu schildern. Die spätere Zeit hat sich zum Teil das wieder erringen müssen, was hier verloren ging. Holbein greift in seiner Darstellung der Kämpfenden auf diese allgemeinen Gestaltungsgrundsätze wieder zurück (Abb. 35), nur daß die Idee der unendlichen Menge mit der der Einheit, die der Gruppe mit der der dreidimensionalen Räumlichkeit sich zu verbinden bemüht. Die Gruppe ist nur aus zwei Grundmotiven bewegter Leiber herausentwickelt, von denen je eines in leichter Variation eine Hälfte des Bildes umfaßt, um sich vorne in der Mitte zu vereinen. Deshalb gehen die Gruppen der Kämpfenden in dieser Idee des Kampfes unter und der Raum, ausgefüllt mit dem Motiv der Lanzen, ist oben und unten ebenfalls nur eine Variation der allgemeinen Idee, ohne irgendwie in seiner dreidimensionalen Sonderexistenz in Erscheinung zu treten.

Abb. 34. Kämpfende Ritter, Miniatur des 13. Jahrh., Hannover, Kestnermuseum.

Abb. 35. Holbein, Landsknechtskampf, Handzeichnung, Basel.

Man kann sagen, daß die Hochrenaissance einen großen Kampf um die Wiedererlangung dieses Verlorenen führte und daß die größten Leistungen der neuen Zeit dort zu suchen sind, wo der mittelalterliche Geist am stärksten lebendig blieb. Was Giotto und Dante groß machte, ist mehr noch das Mittelalter als der Renaissancegeist in ihnen und nicht viel weniger gilt dies für die deutschen Meister Francke, Dürer, Grünewald oder Holbein.

Gewiß öffnet sich nun der Zeit der ganze geistige und seelische Reichtum der Persönlichkeit. Unter der Fülle der sich bietenden Gesichte zieht der Sonnenglanz epischer Dichtung über die neue Welt des 14. Jahrhunderts herauf und erweckt zugleich mit der Persönlichkeit auch die Sinnlichkeit in ihrer ganzen Stärke. Aber das Mittelalter huldigt in seinem Schaffen einem naiven Pantheismus und unter seinen andächtigen Händen erfüllt sich alles so leicht mit dem einigenden Wesen reiner Geistigkeit. Doch führte eben die Schilderung differenzierter menschlicher Willensäußerungen notwendig zur Zersetzung der ursprünglichen Vorstellungseinheit. Denn das Interesse des Künstlers wurde bei der Gestaltung der menschlichen Persönlichkeit von der bloßen Erscheinung zur Schilderung der charakterisierenden Handlung geführt, der gegenüber alle „leblosen“ gegenständlichen Einzelheiten eine Sonderstellung im Bilde erhielten. Der Raum, früher das Symbol der heiligen Ordnung in der Unendlichkeit, formt sich aus einer Summe sinnlich voneinander unabhängiger Einzelheiten und auch das Figürliche unterliegt nicht mehr demselben formengebenden überpersönlichen Willen, der alles durchdringend am Ganzen schafft. Der Raum wird zur gefälligen Bühne, auf der frei die Figuren ihren eigenen Willen verkünden (vergl. Anbetung der Könige, Abb. 28 und Taf. II).

Wie die Persönlichkeit nicht mehr dem Machtgebot der Gottheit folgt, sondern kraft des eigenen Willens Art und Ziel ihrer Handlung sich selber zu setzen beginnt, so sucht man auch auf wissenschaftlichem wie künstlerischem Gebiete in dem gegenständlichen Einzelnen weniger seine sinnliche Einheit, als die Einzigartigkeit seines Wesens. Die Kunst nahm die praktischen Erfolge der Wissenschaft in ihre Dienste und die Prinzipien der perspektivischen Raumkonstruktion, der Statik und der Anatomie, begannen mehr und mehr zu einem Elementarbestand des Wissens des Künstlers zu werden, nach dem er versuchte, seine Vorstellungen zu ordnen. So wuchs die sinnliche Welt nicht mehr so sehr aus der naiven Einheit des Bewußtseins heraus, sondern sie baute sich auf einer naturwissenschaftlichen Basis auf. Man suchte das optisch Richtige für die gegenständliche Einzelheit, auch hier mithin wie auf wissenschaftlichen Gebieten nicht mehr im Individuellen, die absolute, sondern die relative Wahrheit. So hatte zwar dieser Entwicklungsgang neue Seiten der Natur der Erscheinung der Kunst erschlossen, aber unter der Aufopferung der ursprünglichen Einheit. Was den sinnlichen Beziehungen der Gegenstände fehlte, ersetzte man durch den Handlungszusammenhang und je größer die Bedeutung der freien Geistigkeit der Persönlichkeit wurde, um so größer die sinnliche Differenz zwischen ihrer Erscheinung und den übrigen sinnlichen Einzelheiten. Man ist daher der Gefahr dieser hieraus sich ergebenden Konsequenzen nicht entgangen, indem man eine Zeitlang an Stelle der interindividuellen Geistigkeit und der sinnlichen Beziehungen des Einzelnen das materiell Gegenständliche allein ins Auge faßte und überhaupt bei der Gestaltung des Körperlich-Räumlichen dessen panoramatische Sonderexistenz höher wertete als seine künstlerische Einheit.

Kenntnisse über Anatomie und Perspektive bereichern nicht ohne weiteres den sinnlichen Vorstellungsbesitz und ergeben auch nicht immer neue künstlerische Ordnungsmöglichkeiten. Der Hinweis auf diese Kenntnisse genügt mithin niemals, um die Renaissancekunst

Abb. 36. Schule Schongauers, Handzeichnung, Wien, Albertina.

in ihrer Wesenheit zu charakterisieren. Ihre künstlerische Verwertung ist allein von kunstwissenschaftlichem Interesse. Deshalb ist die illusionäre Raumgestaltung oder die klare Plastizität der frei sich bewegenden Körper nicht immer als künstlerischer Fortschritt gegenüber Werken anzusprechen, die solches vermissen lassen. Gegenständliche Klarheit und künstlerische Klarheit sind zwei verschiedene Dinge. Das künstlerische Problem der Renaissancemalerei beruht gerade deshalb zum Teil auch in der Erhaltung der naiv gewonnenen künstlerischen Erkenntnisse des Mittelalters oder ihrer Wiedereroberung und Verbindung mit dem mathematisch konstruktiven Ordnungsprinzip eines Zeitalters, das den metaphysischen Naturalismus des Mittelalters in einen rationalistisch orientierten umzusetzen begann. Die Lösung dieser Probleme ist aber den deutschen Künstlern zum Teil viel leichter gefallen und besser gelungen wie manchen Größen der italienischen Hochrenaissance, weil eben jener rationalistische Naturalismus hier niemals eine ausschließliche Geltung erhielt. Doch geben auch der deutschen Kunst die mit diesen Neuerungen verbundenen Kämpfe das charakteristische Gesicht.

In der Verkündigungsdarstellung eines mittelrheinischen Bildes des 15. Jahrhunderts (Abb. 37) sind die Einzelheiten vor der Zimmerrückwand vor allem von gegenständlichem Interesse und ebenso wie etwa Stuhl und Bett ohne jeden Zusammenhang mit dem Silhouettenbilde der Figuren. Sie dienen daher wohl in ihrer panoramatischen Isolierung der Klärung des Raumbildes, nicht aber seiner sinnlichen Vereinheitlichung. Daher sind der bunte Boden, die krause Gewandung der Madonna, wie der wohlgeglättete Betthimmel im Hintergrund künstlerisch für sich bestehende Einzelheiten, die nichts miteinander zu tun haben. Bei dem Niederländer (Abb. 38) ist der figurale Teil sinnlich gleichen Wesens wie der „Raum" und seine Teile (die Gewandmotive entsprechen denen der Baldachinbehänge usw.). Die abgrenzenden Konturen dienen hier erst in zweiter Linie der dinglichen Charakteristik der Einzelheiten, denn sie sind überall Resultat des ganzen Bildgedankens. Der Betthimmel wird durch den Deckenbalken in den steinernen Horizontalabschluß des Bildes übergeleitet, der durch die Kragsteine auch die Verbindung mit der vertikalen Bildgrenze zu finden weiß, während in dem Mainzer Bilde der Bogen sich vom Rahmen durch die Überschneidung möglichst zu isolieren strebt, genau so wie die zufällig sich ergebende Silhouette der Engelsflügel, die bei Rogier so vorsichtig den umrahmenden Hintergründen angepaßt sind. Das sich abtreppende Fenstermotiv wiederholt die Silhouette des Gruppenmotives, ebenso wie die beiden Bettvorhänge. In dem Mainzer Bild mangelt der Silhouette der Madonna jede künstlerische Beziehung zu dem darüber sich entfaltenden Vorhangsmotiv, das sich bei Rogier so fein der schlanken Gestalt der Madonna assimiliert. Die anatomische Richtigkeit wiegt hier viel weniger als die künstlerische. Die Vorliebe für Vertikalmotive, die man gerne als „gotisch" bezeichnet, hat hier nur die ephemere Bedeutung einer Geschmacksfrage, die nichts mit dem künstlerischen Gestaltungsproblem

Abb. 37. Schule des sog. Hausbuchmeisters, Verkündigung, Mainz (Phot. Bruckmann).

Abb. 38. Rogier van d. Weyden, Verkündigung, München, Alte Pinakothek (Phot. Bruckmann).

selbst zu tun hat. Man kann auch nicht sagen, daß das Bild an Stelle der „linearen" „malerische" Zusammenhänge setzte, denn die bloße Wiedergabe größerer Helligkeiten oder Farbtransparenz hat nicht ohne weiteres etwas mit den farbigen Beziehungen zu tun. Auch bleibt die bei Rogier fehlende Gleichartigkeit des Oberflächenlichtes von Gesicht, Gewandung und dem Boden hier doch nicht in allen Teilen des Bildes gewahrt und die Ähnlichkeitsrelation der Helligkeitswerte ist im Grunde in dem Münchner Bilde größer als in dem Mainzer Werke. Es läßt sich daher nur sagen, daß die Richtigkeit der gegenständlichen und körperlichen Einzelheiten wichtiger ist als die ideelle Einheit des Bildes. Bei Rogier ist die perspektivische Konstruktion hervorgegangen aus einer wohlüberlegten sinnlichen Relation der Teile. Nirgends verliert er den Gedanken an das charakteristische schmale Rechteck der Bildform, das sich überall unter Einbeziehung des Figürlichen wiederholt (Beispiel: der steile Winkel des gebogenen Knies der Madonna wiederholt den Winkel der äußeren Silhouette des verkürzten Bettes, die vertikale Innensilhouette der Gewandung der Madonna paßt sich ebenso wie die hochaufstrebende Lilie und das Pult der vertikalen Bildgrenze an usw.). Der Engel ist freilich an diese strenge Ordnung des sinnlichen Daseins, als himmlische Erscheinung, relativ wenig gebunden.

Die spätere Zeit hat sich diese hier vom Mittelalter übernommenen künstlerischen Erkenntnisse erst langsam wieder erringen müssen. Stellenweise ging der Sinn für die künstlerische Einheit ganz abhanden, wie etwa in der Zeichnung einer Verkündigung aus der Schule Schongauers (Abb. 36),

Abb. 39. A. Dürer, Hl. Hieronymus, Holzschnitt (1511).

in der, gegenüber der Beschreibung der agierenden Persönlichkeiten, der leblose Raum nur die kahle Bühne darstellt, zu der ohnedies der Reichtum der Gewandfaltungen nicht mehr passen will. Der Sinn für das künstlerische Zusammenarbeiten der Teile ist auch in der Gestaltung der Körper verloren gegangen. Bei Rogier entwickelt sich die Geste des erhobenen Armes aus dem Gesamtmotiv des Körpers; wie verworren ist dagegen die äußere Silhouette des Engels in dem Schongauerschen Schulbild, das Zufallsprodukt der Geste, deren Eindringlichkeit mehr gilt, als ihre Erscheinungseinheit.

Der Hinweis auf das „Gotische“ in dem Bilde würde seine besondere Gestaltungsweise nicht treffen. Denn das Werk steht in seiner souveränen Freiheit gegenüber der stofflichen und körperlichen Organisation des Figürlichen wie in der strengen Gesetzlichkeit des Bildaufbaues der mittelalterlichen Ideenwelt mindestens ebenso nahe als in dem Distanz gebietenden Stolze der Geste und dem buhlerischen Sinne der Formen der italienischen Renaissance. In dem heiligen Hieronymus vom Jahre 1511 (Abb. 39) kommt Dürer auf diese Probleme zurück. Freilich gegenüber der robusten Kraft dieser Schöpfung will die Eleganz der Rogierschen Figuren mehr als eine etwas zimperliche Wohlanständigkeit, die straffe Disziplin im räumlichen Aufbau als enges Geschachtel erscheinen. Dürers Heiliger ist eine hünenhafte Gestalt, von der man wenig sieht, desto mehr aber von ihrer, ihr ganz auf den Leib geschnittenen Umgebung: das Gewölbe, das Pult und die Bank haben etwas Zyklopisches, wie regelrecht behauene Blöcke türmen sie sich übereinander auf, der Heilige selber der Schlußstein in dem Bildgebäude. Es lag Dürer augenscheinlich viel daran, daß der Raum nicht als Sonderexistenz neben der Figur in Erscheinung trete. Deshalb ist ihm, wie für Rogier die Gruppen, hier die Figur das formal bestimmende Motiv für den Bildraum. Es wird dabei viel gerechnet. Alle die dem alltäglichen Leben entnommenen Dinge, die Pult und Wände zieren, werden streng auf ihre formale Brauchbarkeit untersucht. Der Raum soll eben nicht nur Rahmen oder Bühne für die Figuren sein. Wie bei Rogier paßt sich deshalb die Silhouette des die Leerheit des Gewölbes verdeckenden Vorhanges der der Figur in der Bildebene an, um den in ihr enthaltenen Bewegungsgedanken schon ganz oben rechts in der Bildecke aufzunehmen und über die sich vorbeugende Gestalt hinweg durch das sich abtreppende Motiv von Pult und Bank u. a. m. auf den ganzen Bildraum zu übertragen, wobei auch horizontale und vertikale Bildgrenzen in den Erscheinungsrelationen mitbestimmend klar zutage treten. Die klotzige Statur des Löwen ist durchaus „stilgemäß“ in ihrer blockartigen Form und die mehr porträtartige Wiedergabe und freiere Silhouettierung der Löwengestalt des Hieronymus im Gehäuse würde in diese Umgebung gar nicht passen. Aber es muß doch auch gesagt werden, daß es Dürer nicht wie Rogier gelungen ist, in gleicher Weise die Tiefenkonstruktion aus den Bildmotiven (den Bildgrenzen) zu gewinnen. Trotz der sehr geschickt den allgemeinen Bildgedanken hier fortführenden Bücherregale usw. bleibt die Gewölbedecke im ganzen etwas verloren und läuft sich — wie der Architekt sagt — an dem Bildrande tot. Hierdurch wird wohl die panoramatische Wirkung des Raumes nach rechts hin in Verbindung mit dem Bewegungsgedanken der Heiligenfigur gesteigert, aber jene sonst im Zusammenhang mit der Bildgrenze erstrebte Einheit nicht erreicht. Doch ist der Holzschnitt insoferne von symptomatischer Bedeutung, als auch eine Art Persönlichkeitscharakteristik nach deutscher Weise mit dieser Verarbeitung des Figurenmotivs in dem Raumaufbau verbunden ist, auf dessen monumentale Gestalt allerdings die südliche Welt eingewirkt hat. Denn in der imposanten Massenentfaltung hat das rein Formale doch

das Übergewicht behalten gegenüber der metaphysischen Ausdeutung seiner sinnlichen Existenz und neben der etwas klobigen patriarchalischen Größe des Heiligen und den starren Konturen seiner Umgebung wollen die herumhängenden Sächelchen nicht wie beim Hieronymus im Gehäuse eine Sprache gewinnen, die vom heimlichen Wirken verborgener Kräfte in dem idyllischen Frieden der weltfernen Klause erzählt (Taf. III). Das Schönheitsideal, dem Dürer hier nachgeht, ist die absolute sinnliche Einheit jenseits des Persönlichen. Deshalb fehlt auch jede charakterisierende Handlung wie in dem frühen Holzschnitt (Abb. 40), wo die Legende (das Dornausziehen) noch in dem repräsentativen Sitzen illustriert wird, aber doch schon die Silhouette der Figur auf die Gruppierung der scheinbar regellos herumliegenden Bücher und Pulte bestimmend einwirkt und gleichzeitig den Zusammenhang mit dem die Bildgrenze wiederholenden Hintergrunde sucht, ohne daß freilich wie in dem spätern Holzschnitt die Überleitung der beiden Motive (Bildgrenze und Figurenmotiv) zu ihrer sinnlichen Identität und dann zu einer einheitlichen „Raumwirkung" führen würde. Daher charakterisieren auch Licht und Schatten nicht wie in dem älteren Werke die gegenständlichen Einzelheiten nach ihrer mehr zufälligen Position zur Lichtquelle, sondern der „Raum" wird zum Schatten und die Einzelheiten des Vordergrundes zu einem geschlechtslosen, in den strengen Rahmen der Bildkonstruktion gefaßten Lichte. Der Sonnenschein im älteren Holzschnitt in den zwanglos sich gruppierenden Lichtflecken ist dem „natürlichen" Licht näher als die abstrakten Helligkeiten, die nur durch ihre einfache Wiederholung und ihre Grenze die lebendige organisatorische Aufgabe erfüllen.

Abb. 40. A. Dürer, Hl. Hieronymus um 1492.

Dürers Holzschnitt (Abb. 39) ist mehr ein Denkmal, das das Leben durch das stille absolute Gesetz zum Ausdruck bringen will, hinter dem die stoffliche Individualität der Einzelheiten im Grunde ebenso zurücktritt wie die Charakteristik der Persönlichkeit. Ganz anders dagegen ist die Sache in dem Hieronymus im Gehäuse (Taf. III). Der Bibelübersetzer wird uns hier nicht in dem erdachten Heldenideal, sondern in seiner bescheidenen Menschengestalt geschildert, die freilich mehr durch die „Milieuschilderung" als durch die Aktion der „handelnden" Figur zum Ausdruck gelangt. Das Bild ist auch hier Form gewordene Geistigkeit, und trotzdem mit so viel Liebe und Geschick den stofflichen Unterschieden der gegenständlichen Einzelheiten nachgegangen wird, tritt doch ihre gesprächige Menge bescheiden zurück gegenüber der märchenhaften Fülle des wechselnden Lichtes; der harte, metallische Lichtschimmer am Haupt des Heiligen, der milde Glanz an der Holzmusterung der Decke, sonntägliche Heiterkeit in dem Lichte am Fenster und vorne behagliche Lebenswärme. Die Holländer des 17. Jahrhunderts haben bei solchen Interieurs die diskrete Farbensprache schlichter Räume mit ihrer verschwiegenen Eleganz zu schildern verstanden und Rembrandt hob durch seine Metamorphose des farbigen Lichtes alle gegenständlichen und räumlichen Grenzen auf zugunsten der Metaphysik der Erscheinungsrelationen. Dürer beläßt allem Gegenständlichen die charakteristische Form seiner Einzelexistenz und sucht aus diesem die Mystik seines allerfüllenden lebendigen Lichtes zu gewinnen, das das Gegenständliche über das Materielle und Banale des Stofflichen hinaushebt und die Idylle eines beschränkten Daseins in einen paradiesischen Frieden verwandelt. Das heitere Glück stiller Rezeption geht weder von dem Schreibenden, noch von dem „Raume", sondern von der Bildidee aus. Sie bleibt etwas Transzendentes. Man merkt nichts von jenem Rechnen und Bauen und dem anspruchsvollen

Abb. 41. Cranach, Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hieronymus, Darmstadt, Großherzogliches Museum (Phot. E. A. Seemann).

A. Dürer
Hieronymus im Gehäuse

Gebahren stolzer Glieder wie in dem Hieronymus vom Jahre 1511. In diesem Meisterwerk nistet sich vielmehr der weltumfassende mittelalterliche Geist der Kontemplation in die kleinen, heitersten Sphären des täglichen Lebens ein, und wo der Süden uns die verlockendsten Ausblicke olympischen Faulenzertums zu geben weiß, zeigt uns der Deutsche das stille Glück der Arbeit in der klausenhaften Enge seiner Behausung, fern von den rauschenden Wogen des Lebens und doch nahe der Sonne, deren verklärender Glanz dem Raum das bloß Materielle seiner Existenz nimmt. Über der Idylle seines Daseins dringt mit dem Lichte doch etwas vom Geiste des Schöpfers alles Irdischen ins Bild, der mit Liebe und Wohlgefallen hereinsieht zu den Butzenscheiben und, mild lächelnd und gütig, seine Schöpfung in ihrer Bescheidenheit segnet. Die Menschheitstypen, die Dürer schildert, erhalten nicht in unvergeßlichen Persönlichkeitstypen wie in der italienischen Kunst, Gestalt; sie sind vielmehr Geistestypen, die an die Natur und die Natürlichkeit eines weiteren Daseins gebunden bleiben[8]).

Die Beziehung von Figur und Raum ist daher so oft in der deutschen Kunst in Dürers Schöpfungen ebenso wie in denen Altdorfers oder Holbeins (Abb. 48) eine prinzipiell andere wie in den Werken der italienischen Renaissance. Denn das formale Zusammenwachsen der Teile ist ähnlich wie im Mittelalter (Abb. 44) bei ihnen zumeist sekundäre Folge einer geistigen Relation, die die sinnliche Formulierung des Einzelnen ebenso bestimmt wie das Ganze. Wie in der Figur die Geste, so bleibt hier der Ideengehalt des Figürlichen zumeist auch der der Landschaft und stellenweise tritt die Aktion und die Geste des Figürlichen eben deshalb zurück, weil das landschaftliche Beiwerk die Ausdrucksbewegung gewissermaßen ersetzt.

Gerade in Dürers Werken spielen diese Ideen eine einschneidende Rolle. In der Radierung Christus am Ölberg (Abb. 42) kommt der allgemeine Gedanke mehr im Sinne der italienischen Renaissance zum Ausdruck. Die Heldengestalt Christi, in edler, ruhiger Erscheinung und vom himmlischen Lichte übergossen, kontrastiert mit dem wildbewegten Halbdunkel des Hintergrunds, der, das dramatische Widerspiel im Ganzen, das Nahen des göttlichen Sendboten verkündet. Aber bei aller Übersichtlichkeit des klar konstruierten Raumbildes wäre zu sagen, daß der Held nicht ganz frei von dem Statuarischen der Pose ist und die breitgliedrige Masse des Körpers will doch nicht so recht zu dem flockigen Halbdunkel passen. Gegenüber dem Pathos des Lichtes in der Radierung hat der Holzschnitt (Abb. 43) zunächst bei einem Vergleich einen schweren Stand, zumal die Jammerfigur Christi auf das Heldenhafte ganz verzichtet hat. Dafür ist aber hier der Raum auch nicht bloß lichtspendende Folie für die Figur, sondern ein Echo ihres sinnlichen und geistigen Wesens. Die Hauptsilhouette der Figur wiederholt sich oben wie vorne im Felsen, wie eine Welle weich flutet der Vordergrund in den Körper Christi hinein, drängt ihn an den Felsen zum Engel heran wie ein sichtbares Zeichen des Schicksals, das hier als die eigentlich handelnde Macht regiert. Die Bäume, Felsen und Gräser zerfließen unter Aufgabe ihres stofflichen Unterschiedes in ein kleinliches, steiles Gerinnsel, wie die im Tropfstein sich formenden Tränen der Erde; Figur und Raum sind aus einem sich ähnlichen Farben- und Formmotiv gebildet und statt der anspruchsvollen Pose der Hauptpersönlichkeit wirkt hier die transzendente Idee der Mimik, die überall in gleicher Weise die Erscheinung des Individuellen und durch die motivische Ähnlichkeit der Einzelheiten auch die künstlerische Einheit des Ganzen bestimmt. Die Radierung ist mehr nach den rationalistischen Gestaltungsprinzipien der italienischen Renaissance, der Holzschnitt aus einer einheitlichen künstlerischen Vorstellung geschaffen. Deshalb stehen sich hier im gewissen Sinne das deutsche Mittelalter und die italienische Renaissance in dieser Kunstweise gegenüber. Man braucht nur das besonders interessante Gethsemane aus dem Kodex Rossano damit vergleichen (Abb. 44). Der Boden zeigt in kristallinischer Gesetzlichkeit das Silhouettenmotiv der rechtskauernden Hauptfigur. Die Erde wird zum Vielfachen dieses persönlichen Willens und die Gestalt verliert das Ephemere ihrer Einzelexistenz und wird zur Lebensäußerung einer allumfassenden Schicksalsmacht, die auch die Grenzen des nächtlichen Dunkels darüber wie die milden Sphären der Sternenwelt bestimmt.

Abb. 42. A. Dürer, Christus am Ölberg
Stich 1515 (B. 19).

Abb. 43. A. Dürer, Christus am Ölberg aus der
großen Passion, Holzschnitt um 1510.

Das Moderne dieser Schöpfungen Dürers dem Mittelalter gegenüber beruht darin, daß die Metaphysik des Gesetzes hier zu einer Mystik wird, in der der ganze Reichtum des Individuellen zu einer Einheit sich formt, ohne daß außerhalb des Individuellen selbst das Prinzip der Vereinheitlichung gesondert in Erscheinung träte.

In dem sogenannten Meerwunder[9]) wären augenfällige Gesten in der Gruppe des Vordergrundes (Abb. 45) besonders nahe gelegen und man könnte die ruhige Haltung der weiblichen Figur der Indifferenz des Ausdruckes wegen tadeln. Aber das charakteristische Profil dieser Gruppe wiederholt sich nicht nur in der Gebäudesilhouette am Ufer, sondern auch in der so aufgeregt nach aufwärts flutenden Bergkulisse, deren Felsen wie vom Winde gepeitschte Wogen sich biegen, und in dem blendenden Schein der krausen Wolkenmotive und ihrer gewächsartigen Formenwelt, die so gut zur wunderlichen Größe des Ganzen paßt. Gewiß haben diese Bildmotive in ihren Grenzkonturen, wie Wölfflin sagt, etwas „Ausgefranstes" gegenüber dem klaren, festen Zug südlicher Bildarchitektonik. Aber Dürer vermied es, diese zusammenfassenden Silhouetten der gegenständlichen Einzelheiten in ihrer „Bildfunktion" selbständig in Erscheinung treten zu lassen, sie nehmen in ihrem Gequirl teil an jenem heimlichen Leben, das das Einzelne wie auch das Bildganze bestimmt. Der Bildorganismus tritt nur soweit in Erscheinung als er selbst Motiv jenes alles Einzelne bestimmenden transzendenten Lebens ist. Das sind Ideen, die die italienische Kunst nicht kannte. Es wäre daher auch verfehlt,

Abb. 44. Christus am Ölberg aus dem Kodex Rossano, Rom (Ph. Muñoz).

sich etwa an dem für die isoliert gesehene Position peinlichen scharfen Winkel der Hüfte der weiblichen Figur zu stoßen, denn diese ist das Resultat der Beziehungen zu den Vertikalmotiven des Hintergrundes, allgemein gesprochen Resultat der einheitlichen Vorstellung, der Landschaft und Gruppe ihre Erscheinung verdanken. Mögen auch die glatten Konturen der Figur, die das krause Gefältel des Tuches teilweise zu verdecken versucht, nicht ganz dem Raummotiv entwachsen sein, in ihrer metallischen Helligkeit vor dem Dunkel der phantastischen Männergestalt formen sie doch ein „Farbmotiv", das in seinen gewittrigen Kontrasten den ganzen Bildraum erfüllt. Dürer sucht über das Abbilden oder Zusammengruppieren hinauszukommen und bei aller Liebe für den Reichtum der Natur doch so weit wie möglich die gegenständlichen Unterschiede zugunsten der übersinnlichen Idee des Bildes aufzuheben. Die Formen dieser Landschaft sind daher durchaus nicht Dürers „Handschrift", die seine Art, „Natur" zu „sehen", charakterisiert. Bei reinen Naturstudien Dürers wird man weder diese für Dürer fast pathetische Aktion des Lichtes noch diese sinnliche Ähnlichkeit der stofflich heterogenen Teile finden, deren Verschiedenheiten er dort mit der Gewissenhaftigkeit eines photographischen Apparates wiedergibt. „Naturstudien" sehen da ganz anders aus. In der Skizze (Abb. 47) schildert er daher die samtene Weichheit des Silberlichtes der Oliven, die bröckelige Härte der Felsen und die festen Linien der Häuser. Die Bergsilhouette ist das Zufallsprodukt der optischen Situation, während sie in dem Meerwunder durch die Häusergruppe wie diese durch das Gruppenmotiv usw. bedingt ist. Die Nüchternheit des exakten Referates in der Studie, in dem Stiche der Zauber einer metaphysischen Lebensmacht. Der transzendentale Idealismus des Mittelalters wirkt hier wie anderwärts nach. Der heilige Antonius (Abb. 46) läßt, neben das „Meerwunder" gestellt, erkennen, wie sehr der Bildcharakter wechselt mit dem geistigen Gehalt der Darstellung. Deshalb wäre auch hier das Problem nicht mit der Feststellung erschöpft, daß man die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen der Silhouette des lesenden Mönches und der landschaftlichen Vedute des Hintergrundes betont. Daß hier mehr zu suchen ist als nur ein formaler Zusammenhang zwischen Gruppe und Landschaft, hat auch Wölfflin hervorgehoben. „Vielleicht gibt es noch einen Stimmungszusammenhang zwischen dem angespannten Lesen des Alten und diesem Architekturstück, das vom Beschauer so viel Andacht zum Kleinen verlangt. Ich gestehe, ich würde das minutiöse Standbild überall sonst unpassend

Abb. 45. A. Dürer, Das sog. Meerwunder, Kupferstich um 1504.

finden, hier erscheint es mir als unentbehrlich[10]).“ Auch das Kreuz ist in seiner Vertikale wohl mehr als ein raumbildendes Mittel in dieser horizontal sich ausdehnenden Bildform, wo die Häuser in kristallinischer Gesetzlichkeit so eng übereinander emporwachsen nach der Höhe, aber doch verbunden und gebunden bleiben mit der an dem Boden verharrenden Erdmasse. In dem Ganzen die gediegene Kleinarbeit eines eifrigen Studiums, das über die Pedanterie der engen Regel noch nicht hinausgefunden hat und doch hungert nach dem Lichte der Erkenntnis. Das „Bild“ ist im Grunde genommen nur eine steigernde Wiederholung der „Gebärde“ des Lesenden, weshalb die Häuser- und Landschaftsgruppe ohne stoffliche Einzelcharackteristik auf ein einheitliches Erscheinungsmotiv gebracht worden ist. Der sagenhaften Größe der Märchenwelt in der Landschaft des „Meerwunders“ steht hier die bedrückende Engigkeit der Schulmeisterei und die erwachende Sehnsucht nach Erkenntnis und Freiheit gegenüber.

Die neue Zeit der Renaissance war diesen Ideen nicht günstig, denn das, was sie brachte, war eine Objektivierung der sinnlichen Erkenntnis. Man begann über dem bloßen Formen das Wesen der Gestaltung selbst zu untersuchen und es wäre nicht falsch, einen vorwiegend analytischen Grundcharakter in dem sinnlichen Denken dieser Zeit zu erkennen. Nur kann man nicht sagen, sie hätte die Bildbedeutung der Formen über ihre transzendentale Ausdrucksbedeutung gestellt. Denn auch die mittelalterliche Kunst hatte aus einem langsam gewachsenen sinnlichen Vorstellungsbesitz innerhalb ihrer Ideenwelt sich auf diesem Gebiete der formalen Gestaltung eine hohe Vollkommenheit errungen. Es ist geradezu ein Vorzug der deutschen Kunst, daß sie sich dieses mittelalterliche Organi

Abb. 46. A. Dürer, Der heilige Antonius, Kupferstich, 1519 (B. 58).

Abb. 47. A. Dürer, Blick auf Arco in Tirol, Handzeichnung, Paris, Louvre (L. 303).

Abb. 48. Hans Holbein d. Jüng., Christus als Schmerzensmann und Maria. Basel (Phot. Deutsche Verlagsanstalt).

sationsprinzip zum Teil erhalten hat und im Gegensatz zu der italienischen nicht so ausschließlich die Gestaltungsgrundsätze auf der Basis außerkünstlerischer Wissenschaften (wie etwa der mathematischen Perspektive) entwickelte.

Das gilt zum Teil auch für die Werke, die in der Formenwelt der italienischen Renaissance aufgebaut sind und auf den panoramatischen Wirklichkeitseindruck der prunkvollen Räumlichkeiten bedacht erscheinen. In dem Holbeinschen Bilde (Abb. 48) ist entsprechend dem Bewegungsgedanken der zum Himmel klagend emporblickenden Madonna das darüber erscheinende Bogenwiderlager weit höher hinaufgerückt als das entsprechende linke und während die sich daran anschließende Ballustrade gemeinsam mit den übrigen hier besonders zahlreichen Pfeilern das Vertikalmotiv betonen, finden auf der linken Seite ohne Rücksicht auf den architektonischen Einheitsgedanken die aus dem Kontrapostum der Gestalt Christi sich ergebenden Diagonalkonturen wie allgemein deren charakteristisches Profil in dem über Eck gestellten Marmorbaldachin ihr sinnliches Analogon. Diese Beziehung von Figur- und Raummotiven mag auch am Pfeiler dahinter für die Durchführung des Gurtgesimses maßgebend gewesen sein, das ohne Rücksicht auf die Gliederung der Gegenseite den Grundgedanken der Baldachinsilhouette wiederholt. Auf diese Weise wirkt auch hier das aus der Mimik der Figuren sich ergebende Gestaltmotiv auf das architektonische Raumbild ein und die motivischen Relationen gelten trotz der anspruchsvollen stofflichen Realistik der antikisierenden Glieder mehr als die rationalistische Schilderung des räumlich Richtigen oder Wahrscheinlichen[11]).

Aber das Interessegebiet der Zeit begann sich doch stark zu verändern, indem man nicht so sehr das Naturgesetz in der Erscheinung, sondern die Naturgesetzlichkeit der Erscheinung selbst untersuchte und noch über den kindlichen Nachahmungstrieb hinaus zu einer Feststellung der Grundsätze der sinnlichen Erkenntnis zu gelangen sich bemühte. Die bloß handwerkliche Unterweisung

Abb. 49. Miniatur, kölnisch, 1357, Missale des Konrad v. Rennenberg (Köln. Dombibl. 149).

Abb. 50. Miniatur aus dem Eidbuch des Zunftrates (Fol. 26) um 1400 (Kölner Stadtarchiv).

begann zur Kunstregel zu werden, in der die aus der Praxis gewonnenen Erkenntnisse sich mit philosophischer Spekulation zu verbinden sich anschickten, und die weltüberschauende Gelehrsamkeit nistete sich in einer ihr bisher fremden Welt des tätigen menschlichen Geistes ein. Suchte die Kunst einst das Absolute der Geistigkeit in der Natur, so bemüht sich der denkende Geist nun das Wesen der schaffenden Sinnlichkeit zu erfassen, wobei das theistisch-ethische Ideal des Mittelalters der Autonomie des Ästhetischen Platz machen mußte. Statt des überpersönlichen Weltengesetzes entdeckte man frühzeitig die Natur des Sinnlichen jenseits aller gegenständlichen Grenzen und in der Wiedergabe des Lichtes fand man eine neue Macht, die über das Einzelne hinweg die Sichtbarkeit des Unendlichen erschloß. Hier rettete sich der universelle Gedanke des Mittelalters in die neue Zeit hinüber und die alte monistische Idee gewann in der Sphäre der Sinnenwelt eine neue Gesetzlichkeit und Geistigkeit. Was auf diesem Gebiete im 15. Jahrhundert voran die van Eycks erreicht hatten, war in den Niederlanden, wie in Deutschland und Frankreich nur eine Weiterbildung der Errungenschaften des 14. Jahrhunderts.

In dem Kölner Missale um die Mitte des 14. Jahrhunderts (Abb. 49) dienen Licht und Schatten in ihrem starken Kontraste der klaren körperlichen Unterscheidung der eleganten Faltenmotive. In der gegen Ende des Jahrhunderts enstandenen Kreuzigungsdarstellung (Abb. 50) assimilieren sich die Helligkeitsdifferenzen einander in einem einheitlichen, graulichten Ton, der, alle drei Gestalten farbig zusammenfassend, sich von dem mystischen Geflimmer des goldenen Hintergrundes löst[12]).

Die Malerei des 14. Jahrhunderts hat sich gerade dort am leichtesten die sinnliche Einheit innerhalb der neuen Ideenwelt errungen, wo die organisatorische Kraft der alten lebendig blieb. Wo sie sich jedoch am sorglosesten dem stolzen Persönlichkeitskultus schöner menschlicher Endlichkeit hingab, ist die Kunst des Nordens rasch in einem Materialismus erstickt.

Die Wandlungen in der Weltanschauung der Zeit wurden nun besonders gefördert durch den geistigen und künstlerischen Austausch mit der romanischen Welt, in der vor allem Frankreich zuerst an Stelle des transzendenten ein alle Lebensgebiete durchdringendes praktisches Kulturideal sich geschaffen hatte und infolge einer höher entwickelten gesellschaftlichen Kultur das ethische Ideal des Mittelalters am leichtesten sich in ein ästhetisches umsetzen konnte. Deshalb vollzog sich die höfische Renaissance des 14. Jahrhunderts unter Führung der romanischen Nationen. Das Sittliche wurde durch ein gesellschaftliches Regulativ verdrängt. Nicht das persönliche Erlebnis, sondern der persönliche Lebensgenuß war Ziel des Denkens, das Leben wurde selber zum Kunstwerk. Ähnlich wie in der Renaissance Italiens begann ein aristokratisches Gesellschaftsideal das Kunstleben zu beherrschen, das anstatt in der klösterlichen Weltabgeschiedenheit in dem höfischen Leben des weltlichen Herrschers seine Verwirklichung fand. Wie später im Rokokozeitalter hat dies Ideal eine Zeitlang besonders in Frankreich das Tun und Treiben aller Volksschichten beeinflußt und sich auch innerhalb der kirchlichen Kreise selbst geltend gemacht.

Die höfisch-ritterliche Welt begann sich als herrschende Klasse im emporblühenden modernen Staate zu fühlen und indem sie sich mit kindlicher Freude in den Heldensagen der eigenen Nation wie der griechisch-römischen Vergangenheit bespiegelte, zog alles, was das Leben der Gegenwart an Stärke und Schönheit besaß, in dem Gewande der Vergangenheit einher[13]). In diesem höfisch-ritterlichen Kreise des späteren 13. und 14. Jahrhunderts entsteht die erste nationale Profankunst der neuen Zeit. In selbständiger Welterkenntnis stellt sie ihre Welt- und Lebensanschauungen denen der Kirche gegenüber. In der Parzivalsage schon war der ritterliche Held Symbol der reinen sittlichen Lebensmacht, durch deren Wirken das Erlösungswunder sich ohne priesterliche Funktion vollzieht. Die christliche Heilsidee befreite hier ihren transzendentalen Grundcharakter aus dem Realismus kirchlicher Institutionen und bleibt im Sinne des frühen Mittelalters das ethische Ideal, das in Deutschland in den Gedanken der Reformation wie im Faust noch weiterlebt. In Tristan und Isolde dagegen verkündete sich mehr die Ideenwelt der romanischen Renaissance, die die treibende Urwesenheit des Daseins nicht in einem sittlichen Ideal, sondern anthropozentrisch und realistisch gefaßt, in der menschlichen Leidenschaft und Sinnlichkeit erkennt.

Die kirchliche Kunst ist zum Teil mehr an die Peripherie des eigentlichen Kunstlebens vorübergehend gerückt gegenüber dem, was vor allem in den Schlössern und Burgen in märchenhafter Pracht sich entfaltete. Freilich, was damals der Glanz und die Freude des Lebens gewesen ist, ist durch den Vernichtungskrieg zerstört worden, den Bürger und Bauern in notgedrungener Selbstwehr gegen die Wohnsitze der Edlen mehr als ein Jahrhundert hindurch geführt haben, und es ist nur ein geringer Rest dieser großen Blüte einer üppigen und fröhlichen Kunst, der uns aus der Zeit Johann Philipps von Burgund, Ludwigs von Anjou, des Herzog von Berry und ihrer Künstler: Paul von Limburg, André Beauneveau, Jacquemarde Hesdin usw. erhalten ist. Aber auch die kirchliche Kunst selbst zeigt wie das religiöse Leben den schimmernden Reflex des Wesens dieses Geistes bis ins 15. Jahrhundert[14]).

In Frankreich gründeten sich jene Courts d'amoureuses, die später auch der italienischen Renaissance zum Vorbild gedient haben, mit ihrem grand Conservateur, die unter stofflicher

Abb. 51. Maria im Rosengarten, mittelrheinisch um 1420. Frankfurt. Histor. Museum (Phot. Bruckmann).

und formaler Anlehnung an die Literatur der Antike die Formen des geselligen schöngeistigen Lebens regeln halfen. Diese Form muß zwei Eigenschaften haben: „nouvelle" und „plaisante", aber innerhalb dieses Regulativs mit seinem gespreizten und geschraubten Wesen wird auf persönlichen Stil der allergrößte Wert gelegt[15]). Das mittelalterliche Gesetz wird zur gekünstelten äußerlichen Regel, die Sprache und Kunst in gleicher Weise umfaßt. In dieser höfischen, von Frankreich nun ausgehenden Renaissance artet frühzeitig der wissenschaftliche Geist der modernen Zeit in Schöngeisterei und die Empfindung in Sentimentalität und Weltschmerzlichkeit aus, die nur die starke Sinnlichkeit mit einem poetischen Gewande zu maskieren versuchte (Abb. 51).

Die Trennung, die man innerhalb der Kirche noch zwischen der auf Erfassung der sinnlichen Dinge dringenden Vernunfterkenntnis und der auf subjektive Erfahrung sich gründenden göttlichen Erkenntnis theoretisch aufrecht zu erhalten bemüht war, ging auch hier praktisch auf eine völlige Vereinheitlichung der beiden Welten aus: der Himmel schmückte sich mit allen Wonnen der Erde und die Erde verklärte sich im himmlischen Glanze. Das Denken wird zum Dichten und die objektive Erkenntnis wird zum persönlichen, erotischen Gefühlserguß, der religiöse Glaube zur sinnlichen Liebe. Das stärkere Empordrängen der antiken Welt aus den dämmrigen Unterschichten des Lebens war das Zeichen zur allgemeinen Erhebung all jener schlummernden und gefangenen Triebe, denen die straffe Zucht des mittelalterlichen Gottesstaates keine freie Entfaltung gewährt hatte.

Das Erotische steht im Vordergrund des Lebens und des Denkens. Die Ehe ist keine legitime Entschuldigung für die Liebe, lautete eine der Thesen der französischen Troubadours. Nirgends aber tritt der morgenländische Ursprung dieses griechisch-mystischen Christentums so sehr in Erscheinung wie in dieser Verbindung des Erotischen mit dem Symbolischen, in dieser Einkleidung der fiebernden Sinnlichkeit in das Gewand edler Resignation. Der ungezwungene Gebrauch des mythologischen Apparates, der mit seinem überquellenden Bilderreichtum die Vagantenpoesie ebenso wie die Hymnen der Mystiker erfüllte, war ganz nach morgenländischer Art. Die Kultur bekam ebenso wie die Kunst einen durchaus femininen Charakter und während im frühen Mittelalter das Weib Symbol der gefährlichen Fallstricke des Teufels war, so triumphiert es jetzt als Idol der Kultur. Die weltumfassenden Ideen verschwinden in diesem sich bildenden Mikrokosmus, in dem die Sinnesfreude ihre heimlichen Triumphe feiert. Freilich, was in Frankreich aus einer natürlichen Grazie hervorwuchs, wurde in Deutschland zu einer oft peinlichen Geziertheit.

Die Madonna in dem mittelrheinischen Bildchen vom Anfang des 15. Jahrhunderts (Abb. 51) hat alles Matronale verloren. Sie will durch ihre mädchenhafte Koketterie entzücken. Lesend versucht sie eine entzückende Position einzunehmen und kokett blättern die zarten Finger in dem Buche, eine kleine verwunschene Prinzessin, die im Zaubergarten träumend über ihr Schicksal sinnt. Der Engel zu ihren Füßen ist zum mimenden Ritter geworden, die Heiligen zu geschäftigen Gouvernanten, die dem Christkind alle möglichen Plaisierchen bieten. Dazu Blumenduft und Vogelgezwitscher in der paradiesischen Pracht des Gartens, durch dessen weißschimmernde Mauern des Lebens Arglist keine Pforte findet.

Die Persönlichkeit der Gestalt, ihre gefälligen Bewegungen, die Grazie ihrer Erscheinung, die Lebendigkeit des Gesichtes und die Eleganz der Gewandung beginnt wichtiger zu werden als ihre tiefsinnigen Beziehungen zu einer höheren universellen Welt. (Vgl. Abb. 28 und Taf. II.) Sie soll das realisierte sinnliche Ideal, nicht vergeistigte Gestalt oder reine Idee sein Aber die höfisch-romantische Weltanschauung fand eben deshalb nur vorübergehend Eingang in die deutsche Kultur, weil diese aus dem mittelalterlichen Spiritualismus die besten Kräfte ihres Wesens zog. Auch war die Zauber- und Wunderwelt des heimischen Sagenkreises hier stärker als irgendwo das unveräußerliche Erbgut der angestammten heidnischen Eigenkultur geblieben. In dem Riesenbau christlich-romanischen Geistes sah daher längst auf deutschem Boden die krause Phantasie, der suchende Zweifel aus allen Ecken und Enden hervor und der animalischen Wildheit entwuchs der launige, derbe, revolutionäre Geist der Freiheit. So kam es, daß im Dämmerschein der alten Heldensage das nationale Leben auch von der Sphäre religiösen Lebens Besitz ergriff und nicht mehr der Begriff das Leben, sondern das Leben den Begriff in das schimmernde Netz krauser Wunderlichkeit einspann[16]). Schon in dem ersten bedeutenden Kunstwerk, das unter französischem Einfluß aus der Welt des Humanismus hervorgegangen war, hat sich dieser Geist ein glänzendes Denkmal gesetzt. In der Gestalt des Königs Wenzel (Taf. I) verkörpert sich nicht mehr die Idee der Majestas Augusti wie in dem Evangeliar Ottos II., sondern der elegante Weltmann in dem blendenden Reichtum höfischer Pracht und doch zugleich umwoben vom Zauber lebendiger Natur, ihrer lockenden Schönheit und ihren dunklen wundersamen Rätseln: Blätter und Blumen in welligem Reigen zu heiterem Plane sich formend, schlanke Mädchenleiber mit zarten Gliedern darüber, und hinter und neben der Gloriole des Königs von Gold und Seide in nebligem Grau zottige Waldmenschen, die beim frohen Zeremoniell höfischen Lebens wie unsichtbare Geister assistieren. Das Ganze eines der köstlichsten Zeugnisse der deutschen Frührenaissance am Ende des 14. Jahrhunderts, Pragischen Ursprungs[17]).

Aber das künstlerische und geistige Leben an Deutschlands erstem und glänzendstem

Abb. 52. Israel van Meckenem, Stich.

Abb. 53. Meister des Hausbuches (?), Handzeichnung. Dresden.

Humanistenhof in Prag bedeutete für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Renaissance nur eine Episode, trotz der großen Anstrengungen, die Karl IV. machte, indem er die erste deutsche Universitas litterarum, eine berufsmäßige, weltliche Schule der „Illumineurs“, ins Leben rief, das erste deutsche Staatswesen mit einem weltlichen Beamtentum entwickelte, der deutschen Prosadichtung Fühlung gewinnen half mit der antiken wie italienisch-französischen Literatur und Leute wie den Humanisten Johannes von Neumarkt sowie den Vorreformator Matthäus von Krakau berief, der dort seine Schrift „de conflictu rationis et conscientiae“ verfaßte. Doch das deutsche Kaisertum besaß in der folgenden Zeit nur mehr den Schatten seiner ehemaligen Macht. Man weiß, wie das Riesenreich durch eine kurzsichtige Politik in kleinste

Staaten zerfiel, in denen das Philisterium und Banausentum neben dem brutalsten Eigennutz sich hier eine Heimstätte schufen, die von dem französischen Hofleben ganz wesentlich verschieden war. Während in den romanischen Ländern der gemeine Mann in dem Leben des Edelmannes sein Ideal sah, war er hier das abschreckende Beispiel rohen, liederlichen Lebenswandels. Der Ritter des Israel von Meckenem[18]) ist das Kind der französisierenden Romantik, der elegante Modegeck (Abb. 52), schwärmerisch feminin: die langen, weichen Konturen bilden die zarte Eleganz von Wespengliedern, halb stehend, halb schwebend, das ausgeklügelte und gekünstelte Produkt eines Ästhetentums; der Ritter des sogenannten Meisters des Hausbuches[19]) (Abb.53) dagegen, geformt aus schwärzlichem Schatten und blitzendem Lichte, ein halbverhungerter Strauchdieb, der wie ein beutegieriges Raubtier daherzieht. Der Armgelenkschützer ist wie der Sporn eines Kampfhahnes nach vorne gebogen und das sich in gleicher Weise rundende Schulterblatt ersetzt durch die Energie seiner Formen vollkommen das unsichtbare, straff angespannte Schultergelenk, wo Israel von Meckenem nur eiserne Platten gibt.

Der herrschende Adel war in Deutschland im Gegensatz zu Frankreich nur vorübergehend Träger der neuen Kultur. Das emporkommende bäuerlich-bürgerliche Element witterte in den klassizistischen Ideen die beengende Macht einer herrschsüchtigen geistigen Aristokratie, die natürlichen Feinde seines Freiheits- und Erkenntnisdranges. In Prag dichtete schon im 14. Jahrhundert Johann Saz, in Anlehnung an Wilhelm Langeland von England, den „Ackermann aus Böhmen", in dem ein Bauer über die großen Welträtsel seine Gedanken ausspricht und „der Gewissensangst und dem Schrecken vor dem daherrasenden Todesengel, der Pest, die menschliche, ewige Natur und die göttliche Weltordnung" gegenüberstellt. Noch im Narrenschiff Sebastian Brants ist die bäuerliche Armut keine Schande, da ja „Das Rom von hyrten gebuwen sy, von armen buren lang regiert". In dem Lob der Bauern wird poetischerweise der Dreschflegelschlag dem Gesang der Nachtigall vorgezogen.

Ein revolutionärer aber noch innig mit dem Mittelalter verbundener Geist war längst (seit dem 14. Jahrhundert) an der Arbeit, einer neuen Zeit, durch Unterminierung der Grundpfeiler der alten, den Eingang zu verschaffen. Trojas Untergang und der Schimpf Didos, die Siege Saladins über die Kreuzfahrer und die Perfidie römischer Kurie geben das Stoffgebiet der Lieder ab; man schwärmt für grüne Wiesen, plätschernde Quellen, muntere Gelage und das Liebchen im Arme darf nicht fehlen.

Der revolutionäre Freiheitsinstinkt hat nicht nur in der Dichtkunst, sondern auch in der bildenden Kunst seinen Niederschlag gefunden, in den plumpen und derben, aber keck und groß hingeworfenen populären Illustrationen heimischer Sagenlieder sowohl wie jener Armenbibeln, die dem Bauern in seiner derben Sprache zu erzählen sich bemühten. Diese Reaktion gegen die ästhetisierende höfische Kunst führte ihr das gesunde frische Blut zu, das ihre glänzende Entwicklung schließlich zur Folge hatte. Von den Kupferstichen und Holzschnitten ist die volkstümliche Art auf die Tafelmalerei übergegangen, die sich, unter Einfluß der neu erwachenden Stifterlust und in dem starken Bedürfnis nach einem dauernden repräsentativen Zeichen des persönlichen Verhältnisses zu Gott, an geheiligter Stätte wie im eigenen sich immer prächtiger schmückenden Heim zu neuer starker Blüte entwickelte, bis sie schließlich das beherrschende Feld der neuen Malerei geworden ist. Aber dieser volkstümliche Grundzug wurde doch durch die Ideen des Südens in neue Bahnen gelenkt. Vor allem war es Dürer, der diesen Geist in die edlere Welt ethischer Ideale (Taf. IV) zurückführte, während andere, wie der Meister des Hausbuches, in dem rücksichtslosen, derben Eigenwillen und den animalischen Lebensäußerungen die unmittelbare Berührung mit der Wirklichkeit suchten.

In der traditionellen Gestalt des christlichen Ritters (Abb. 54) hat Dürer ihm nach seiner Weise ein Denkmal gesetzt (Taf. IV). Das Pferd, das die bäuerliche Reitergestalt trägt, hat zum Teil das imposanteste Monument zum Vorbild, das die Renaissance ihrem Herrschergeschlechte errichtete[20]). Aber Dürers Reiter hat weder etwas von der wilden Siegergewalt des Verrocchioschen Colleoni in Venedig, noch etwas von jener ruhigen Feldherrnmiene des Gattamelata und der stolzen Überlegenheit seiner geistigen Macht. Dürer schildert vielmehr das ethische Ideal des Mittelalters in der freien bäuerlichen Rittergestalt der deutschen Renaissance, die sieghafte Willensmacht, die Tod und Teufel nicht achtend, in ruhiger Sicherheit ihr ideales Ziel verfolgt und nur auf die innere Stimme des Gewissens lauscht. Der Held dieser Welt war nicht Macchiavelli, nicht Plato und Aristoteles, sondern die ethische Macht in der Persönlichkeit, die das Gute sucht und das Böse verachtet. Es ist das Parzivalideal des späten Mittelalters, nur ins Bäuerlich-Volkstümliche übertragen, das Dürer hier gestaltet. Diese innere sittliche, den Ritter beherrschende Kraft, die Kant derjenigen gegenüberstellte, die die Sterne in ihre Bahnen zwingt, nicht zu veräußerlichen, wie das anderwärts etwa in der christlichen Rittergestalt vom Jahre 1494 geschah (Abb. 54), war eine Gefahr, der Dürer trotz der Reminiszenzen an den Colleoni zu entgehen wußte. Die Geste wirkt in der Hauptfigur gewissermaßen nur durch ihre negative Seite. In dem wunderlichen, schattenreichen Getriebe ringsherum erscheint die lichte Gestalt des Ritters wie ein unverrückbarer Fels. Sie wehrt sich weder gegen die feindlichen Mächte, noch erbittet sie sich göttliche Hilfe. Es ist das unerschütterliche Selbstvertrauen, das hier frei von dem flüchtigen Augenblicke der Tat als dauernder Zustand erscheint. Dürer schilderte nichts Überirdisches und nichts Überpersönliches, sondern im schlichten Gewande der alltäglichen Gegenwart das Naturgesetz einer höheren Geistigkeit, die als eine res sacra, gehaßt und befehdet von den niederen und vergänglichen Lebensmächten, in die Größe der Ewigkeit hineinragt. Wie im Mittelalter ist das Diesseits die groteske, von Tod und Teufel regierte, kleine, niedrige Welt, der hier die göttliche Idee des Sittengesetzes in der menschlichen Persönlichkeit gegenübertritt. Der alte Dualismus der Weltanschauung des Mittelalters taucht hier zwar wieder auf, aber die Art seiner Verarbeitung ist grundverschieden von der der italienischen Renaissance. Wie diese von der antiken nach der modernen Zeit überleitet, so erscheint die deutsche Renaissance als das Bindeglied zwischen der orientalischen und mittelalterlich-nationalen Welt einerseits und der Neuzeit andererseits. Denn das, was hier Dürer zu schildern unternimmt, die moralische Selbständigkeit der Persönlichkeit gegenüber der Natur und dem ganzen Weltenlauf, umfaßt ein Problem, das auch das 19. Jahrhundert vorwiegend beschäftigte und in Fichtes wie in Nietzsches Philosophie seine Gestalt erhält; nur fehlt die aristokratische, kosmopolitische Note. Die Autonomie der Ethik Macchiavellis war gewissermaßen utilitaristischer Natur, ihr Wert lag in ihren praktischen Erfolgen, im Siege der Persönlichkeit gegen alle ihrem Herrscherwillen sich widersetzenden Mächte; Dürers Ritter verkörpert die Willensdeterminiertheit der Persönlichkeit durch das ihr eingeborene Sittengesetz und dessen transzendentalen Charakter.

Auch in ihren geistvollsten Leistungen trägt die deutsche Renaissancekunst ihre bäuerliche Abkunft zur Schau im Gegensatz zu der italienischen Kunst, die so gerne mit ihrer olympischen Geburt zu prunken liebt, von hoher Warte auf das Leben niedersehen lehrt und die bescheidenen Sphären des Daseins haßt, in denen der Deutsche seinen Geist mit Entdeckerfreuden spazieren gehen läßt. Der volkstümliche Sinn spielt schon im 14. Jahr-

Abb. 54. Der christliche Ritter, Holzschnitt des 15. Jahrhunderts.

hundert (Meister Bertram) eine wichtige Rolle; seit zirka 1440 bildet er ein allgemeines Charakteristikum der deutschen Kunst.

Das Vorherrschen des Volkstümlichen erklärt sich aus den allgemeinen kulturellen Verhältnissen der Zeit. Indem Bauern und Bürger über das morsche Gebäude des früh alternden Staates hinweg sich ihre eigene wirtschaftspolitische Organisation und in den Städten einen Staat im Staate schufen, wurden sie hier eigentlich fortschrittliches Element und zum Träger der modernen geistigen und künstlerischen Kultur. Es ist nie und nirgends zum harmonischen Ausgleich dieser Interessen, den Forderungen des modernen staatlichen Lebens und dem Feudalismus der regierenden Mächte gekommen. Daher ist ein stark revolutionärer Geist dauernd auch in der gesamten Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts lebendig geblieben. Gewitterstimmung überall, das Grollen vor dem Sturm. Das Bürger- und Bauerntum stürmt den Himmel der Wissenschaft und Kunst und greift mit derben Fäusten überall zu, legt sich den goldenen Mantel des Priesters um die breiten Schultern, schlägt die alten Schriften selber auf, die ihm in eigener Sprache zugänglich gemacht werden und beginnt mit kritischem Auge zu lesen, was es früher in Andacht nur gehört hatte. In Italien blieb die Kunst viel mehr in dem Dienst der Kirche und des vornehmen Herrn. Die breiten Wände der ehrwürdigen Städte schmückten sich dort mit großen Fresken, die in zyklischen Darstellungen das Leben der Gegenwart in der religionsgeschichtlichen Vergangenheit sich abspielen ließen, eine glänzende Kunst für den Festtag der Kirche. In Deutschland aber blieb entsprechend den allgemeinen Verhältnissen der Zeit die Kunst wie im Mittelalter mehr Erbauungs- und Bildungsmittel. Indem sie den religiösen Bedürfnissen entgegenkam und doch zugleich mitten hinein in das pulsierende Leben der Gegenwart griff, mußten sich die Grenzen von diesseits und jenseits von selber verwischen und auch das schlichte Dasein in das Reich des Wunderbaren hinüberleiten. Der pan-

Abb. 55. A. Dürer, Zeichnung zu einem Ritter, Wien, Albertina.

A. Dürer
Ritter, Tod und Teufel (1513)

theistische Gedanke des Mittelalters, herausgewachsen aus der morgenländisch-hellenischen Theosophie, eng verbunden mit der Mystik, spielte das ganze 15. und teilweise 16. Jahrhundert eine noch ausschlaggebende Rolle im geistig-religiösen Leben, das der Reformation auch unmittelbar den Boden bereitete. Deswegen haben in Deutschland die humanistischen Ideen relativ so langsam und so schwer Eingang gefunden. In der beschränkten Menschlichkeit stand man doch immer wieder in Andacht und Bewunderung vor dem Rätsel der Schöpfung. Nirgends tritt dies stärker in Erscheinung als wie in der Landschaft. In Grünewalds Werken tobt sich wohl am stärksten dieser brutale, wilde Freiheitsinstinkt in den Sphären des Wunders aus. In dem Bilde (Abb. 56) erscheint hinter der sachlich beschriebenen kleinen Blumenwelt die Fata Morgana einer Natur, in der die Materie ihre Konsistenz zu verlieren scheint, und, hineingezogen in den phantastischen Strudel leidenschaftlicher Bewegung, verflüchtigen sich alle Formen in sprühendes Licht, das mit den Schatten einen seltsamen Reigen formt:

„Und die Wurzeln wie die Schlangen
Winden sich aus Fels und Sande,
Strecken wunderliche Bande ....
Und die Funkenwürmer fliegen
Mit gedrängten Schwärmezügen
Zum verwirrenden Geleite." (Faust, I.)

Diese pantheistisch-mystische mittelalterliche Ideenwelt hat durch das Aufkommen der der italienischen Renaissance verwandten Anschauungen auch in der Landschaft dann eine anthropomorphistische Umdeutung vor allem in Dürers Schöpfungen erfahren. Das Gesetz ist da nicht mehr das formenbildende und lebenschaffende Geheimnis wie in Grünewalds Landschaft, sondern das ewig sich wiederholende Schicksal (Taf. V). Die Metamorphose des Daseins wird auf zwei feindliche Gegensätze eingestellt: Leben und Sterben, den Wechsel von Werden und Vergehen. Das Dasein ist nicht mehr so sehr Wunder der Schöpfung als Drama, ähnlich wie es später im 17. Jahrhundert vor allem Rujsdael in der Landschaft zur Darstellung gebracht hat: die hochstrebende, schlanke Jugend in dem Tannenwalde mit seinem frischen Braun und Grün, hier und dort die traurigen Baumstumpfe vor dem aufleuchtenden warmen, gelbroten Lichte, das die gewitterigen Wolken in ihrem metallischen Glanze verdrängt, dahinter das stille, unendlich graue Nichts und vorne, wie ein schimmernder Opal, versöhnend und verbindend der kleine See, wie ein Symbol des Urgrundes alles Lebendigen. In einer eleganten Kurve umschmeichelt die Jugend rechts sein frisches Blau, und langsam versinken die holprigen Konturen links mit der kleinen beweglichen Welt des Schilfkranzes in den dunklen Glanz und mit ihm in die ozeanische Ferne, in der Wasser und Land in eins zerfließen. Künstlerische Ideen wie diese sind schwer ganz auszukosten, denn der uns Modernen von Rujsdael, Haider und Böcklin geläufige Gedanke hat hier eine ganz besondere Gestalt: Eine Kraft und Jugendfrische in der Farbe, eine herbe Lebendigkeit und doch morgendliche Stille in dem Bilde, aus dem uns das Sphinxauge der Ewigkeit ansieht, ohne sentimentale Klage und ohne faszinierende Gewalt. Die „Größe" des künstlerischen Gedankens ist aber nicht wie im Süden materieller Natur. Weder die Größe des Raumbildes noch sein imposanter Aufbau tritt hier vordringlich in Erscheinung. Desto mehr spricht die harte Disziplin unsichtbarer Gesetzlichkeit aus dem schlichten Antlitz dieser Natur. In Grünewalds Bild wird das Dasein zu einem ewigen Geschehen, hier aus dem Geschehen der Gedanke des ewigen Daseins abgeleitet. Man merkt daher nichts von jenem triumphalen Willen des Schöpfers, bestaunt nicht das Resultat seiner Leistung, sondern ahnt nur etwas von dem

**Abb. 56. Grünewald, Rasenstück aus dem Gemälde der Einsiedler in Colmar (nach H. A. Schmidt, Grünewald).**

Wunder der Schöpfung, sucht nicht den Meister des Gemäldes, sondern den Schöpfer der Natur.

In romantischer mittelalterlicher Verkleidung erscheint daher für den Deutschen der Renaissance das Persönlichkeitsproblem zugleich als ein geistig-soziales. In dem Widerspiel der Naturkräfte entdeckt er immer und immer wieder den großen Zuschauer, den heimlichen, überpersönlichen spiritus rector. Er fühlt die Kleinheit seiner Zeitlichkeit und weiß sich doch eins mit der Ewigkeit. Was in dem Denken und Wünschen der Zeit zum Ausdrucke gelangte, hat die Kunst auch rein sinnlich zu erfassen versucht: den einheitlichen wunderbaren Sinn des Lebens in dem unendlichen Wechsel seiner vieldeutigen Gestalt.

Was daher im Süden die antiken Sagen und Schriften waren, das blieb hier im Norden die Bibel. Sie war nicht nur Erbauungsbuch wie seit alters, sondern zugleich die eigentliche Quelle der Weisheit in einem neuen, modernen Sinn. In dieser die Bibel auszeichnenden Verbindung einer urwüchsigen, künstlerischen Phantasie mit hoher Weltweisheit entdeckte man die Wahlverwandtschaft mit dem eigenen Wesen. Die orientalische Phantasie und Poesie kam dem bildungs- und bilderbedürftigen Sinne des Deutschen mehr als alles andere entgegen.

So kam es, daß die deutsche Renaissance dem morgenländischen Geist die wichtigsten Seiten ihres Wesens verdankte und mehr als anderwärts tritt hier die Verbindung des abendländischen mit dem Geiste der orientalischen Welt zutage. Ihre bilderreiche Sprache, ihre dramatisch-sprachliche Gestaltungskraft und der Reichtum ihrer Empfindung wurden die Quellen des neuen Lebens, besonders, seitdem ihr starker Geist im 14. Jahrhundert in der heimischen Sprache in unmittelbare Verbindung mit dem Denken des ganzen Volkes zu treten vermochte. Man sah hier Menschen von gleichem Willen und Wünschen in Kampf und Sieg, Verzweiflung und Fall. Während man im Süden in der verklärten Erscheinung der Gottesmutter das göttliche Idol der Schönheit im prometheischen Eifer zu gestalten suchte und in der biblischen Heilsgeschichte die Apotheose apostolischer Herrschermacht zu erkennen begann, fand hier ein kindlich-derber Bauernsinn in der urweltlichen Größe und Willensstärke des patriarchalischen Heldentums der Bibel ein Stück eigenen Wesens. In dem apokalyptischen Weltendrama fühlte es den Geist der Revolution und das katastrophale Walten geheimnisvoller Mächte war für die geknechteten Bauernsöhne nicht bloß Schrecken, sondern Schicksal, Rache und Befreiung zugleich. Dürers apokalyptische Reiter wissen hiervon am eindringlichsten zu erzählen. Das Leben der biblischen Vergangenheit ward zum Gegenwartsleben und aus der morgenländischen Erzählung und den spärlichen Resten griechischer Welt formte sich hier in der derben Kraft eines jungen Germanenvolkes eine neue Kultur. Deshalb ist in Deutschland die Dramatisierung der religiösen Ereignisse, die Dramatik der Erzählung unter Hintansetzung idealer Formengebung sehr viel stärker als in Italien. In den Holzschnitten und Kupferstichen der verschiedenen Moralitäten und Lebensbüchlein kam die Kunst in das Haus des kleinen Mannes, erzählte ihm in der lebendigen Sprache der Gegenwart von den Wundern der Welt und ihrer Vergangenheit. So stieg das heilige Symbol in die niedere Sphäre des Lebens herab, erfüllte es mit der Größe seiner Idee und nährte zugleich die Gewalt des heraufziehenden Sturmes, der ihr zur Vernichtung bestimmt war. Diese in Deutschland wie nirgends übliche mechanische Vervielfältigung der künstlerischen Leistungen ist zugleich ein charakteristisches Zeichen für das starke Verlangen des Einzelnen nach persönlicher Berührung mit dem geistigen Leben der Zeit. War die Kunst in den romanischen Ländern mehr das Produkt edler Sinnesfreude oder der anschau-

liche Ausdruck eines weltumfassenden Geistes, so wächst sie hier aus banausischer Enge auf dem Boden eines revolutionären Volkstums langsam hervor, eckig, kernig, hart, mit jenem sittlichen Ernst und robuster verhaltener Kraft, die keinen Widerstand duldet, in der germanische Wildheit und die altchristliche Majestas in einer durch die Antike veredelten Kultur eine so überraschende Verbindung eingehen wie in Dürers Aposteln. Die wilde Energie und priesterliche Glaubensmacht, die aus diesen und andern Werken Dürers spricht, rückt daher diese und die ihr verwandten Schöpfungen deutscher Renaissance dem Geiste nach fast näher an die mittelalterlichen deutschen Werke als die der italienischen Renaissance heran. In die schlichte Schönheit eines griechisch-römischen Deckenschmuckes (Abb. 57) hat in dem Otto-Evangeliar ein Deutscher die frischesten Blüten seines Faustischen Geistes verwoben, und innerhalb der strengen Ordnung griechischer Kunst revolutioniert schon hier die animalische Kraft eines derben, großen Geschlechtes, das mit den Resten der versinkenden Vergangenheit einen neuen Lebensgedanken der Menschheit mit starken Armen in die Ewigkeit hebt.

Langsam, kaum merklich, fließt das Alte ins Neue hinüber. Bannerträger der neuen Idee wie in Italien fehlen. Ebenso die großen Weltstädte mit glänzenden fürstlichen Höfen und einer weltmännischen Kultur, wo sich die Großen der Zeit ein Stelldichein geben und durch innigen Ideenaustausch dem keimenden Gedanken Schwingen verleihen. An Stelle der alten Bischofssitze werden die Stätten bürgerlichen Gewerbefleißes mit ihrer zünftig organisierenden Handwerkerschaft in der traulichen Enge gediegenen Wohlstandes die Heimat der modernen Kunst in Deutschland. Auf Prag und Köln folgen Nürnberg, Augsburg, auf Minden Hamburg als tonangebende Kunstzentren. Im Süden ist der Maler Fürst und Gelehrter zugleich, hier ist er Handwerker, der geehrt aber nicht verehrt wird, der mehr auf die Gediegenheit der Ausführung als auf schwungvolle Improvisationen sieht[21]).

Das künstlerische Erbe, das die Miniaturen bewahrten, wird langsam auch für die Tafel- und Monumentalmalerei nutzbar gemacht. In diesen ihrer Ausdehnung nach bescheidenen Werken bewahrte der Norden die köstlichsten Gedanken seines künstlerischen Lebens, das hier ebenbürtig der Kunst des Südens an die Seite tritt. Der heilige Markus des Otto-Evangeliars würde auch der Chorapside von Sankt Peter eine willkommene Zierde sein (Abb. 57).

Die Mauern der Städte waren eng, das Leben einfach und der Geist an die Scholle gefesselt. Aber trotz ihres vielfach banausischen Charakters, den die deutsche Kunst zumal im 15. Jahrhundert in dieser Umgebung an sich trug, hat sie sich in ihrem kindlichen Sinne viel von dem bewahrt, was der Renaissance im Süden verloren gegangen ist. Was der italienischen Renaissancekunst durch die wissenschaftliche Forschung ohne weiteres in den Schoß gelegt wurde, mußte sich hier der Künstler durch die sinnliche Erkenntnis selber erringen und deshalb ist die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts eines der interessantesten Kapitel der neueren Kunstgeschichte überhaupt, das, was die Fülle der hier aufgestellten Probleme betrifft, der italienischen Kunst nicht nachsteht. Denn die sinnliche Erkentnis ist hier in ihrer relativen wissenschaftlichen Voraussetzungslosigkeit vielleicht dem, was künstlerische Wahrheit heißt, näher gekommen als viele der imposanten und berauschenden Schöpfungen italienischer Hochrenaissance. Mit einem fast modern anmutenden Individualismus durchlaufen die Großen der deutschen Renaissance alle möglichen Gestaltungsphasen, für die sonst die enge Grenze des menschlichen Lebens nicht auszureichen pflegt. Der ältere Dürer will das Sinnliche um seiner Erscheinung willen rein als die beziehungslose für sich bestehende Wahrheit der Sinneswelt erfassen,

A. Dürer, Landschaft,
British Museum, London

Abb. 57. Der hl. Markus, aus dem Evangeliar Ottos III., München, Hof- u. Staatsbibliothek (Phot. Riehn & Tietze).

um über die Meister der Renaissance hinweg mit Rembrandt dem modernen Geiste die Hand zu reichen. Der Satz Dürers „Die Schönheit, was das ist, weiß ich nicht", sagt im Grunde genommen nur, daß in dem Künstler der Wille zur kritischen Erkenntnis stärker wurde, als der stolze Glaube an den Besitz einer absoluten Wahrheit, der die südländischen Meister zumeist beseelte. Es war gerade jener vom Mittelalter her übernommene, auf das Absolute dringende Erkenntnistrieb, der hier in Deutschland von der mystischen Auffassung des Weltbildes zu einer Autonomie der reinen Sinneswelt führte und im Anschluß an jene spätmittelalterliche französische Kunst ist man besonders in den rheinischen Bezirken schon im 15. Jahrhundert dazu gelangt, aus den Lichtrelationen selbst ohne jeden spekulativen oder geistigen Nebengedanken die künstlerische Einheit zu erringen. Man geht nicht mehr bei der Gestaltung von der Grenze des Farbfleckes, der Form der gegenständlichen Einzelheiten aus und sucht nicht mehr die metaphysische Wesensähnlichkeit der Teile in einem unsichtbaren, formenbestimmenden, überindividuellen Gesetz, sondern der revolutionäre Geist des Volkstums betont die Freiheit des Gegenstandes in der freien Autonomie der Erscheinung. Die strenge Gesetzlichkeit der Grenze verliert ihre Herrschaft im Bilde und alles Sichtbare wird, nur als Erscheinung gewertet, zu einer Metamorphose des Lichtes. Dieser optische Realismus geht der Vorliebe für Prosaschilderung auf dem Gebiete der Literatur, ihrer burlesken Art wie der Skepsis und der Satire (Lob der Narrheit) gegenüber den traditionellen Lebensformen parallel. Die Figuren reden so wie ihnen „der Schnabel gewachsen ist" und alle Geziertheit wird durch den derben, oft frivolen Witz verbannt, der als Anwalt urwüchsiger Lebensfrische gegen alle Heiligkeit und Weisheit mit seinem lustig Liedlein der Revolution zu Felde zieht. Ähnlich wie um die Mitte des 19. Jahrhunderts wird hier die Figur zum bloßen Farbfleck erniedrigt und die geistige Relation von Figur und Raum mit ihren pantheistischen Tendenzen macht einer sozialistischen Auffassung des Weltbildes Platz, dessen Wesen die Gleichwertigkeit des sinnlichen Materiales innerhalb der künstlerischen Gestaltung ist. Auf diese Weise wurde wohl der Gegensatz von Natur und Geist, mit dem das Mittelalter gekämpft hatte, beseitigt und auch die durch die rationalistische Auffassung des künstlerischen Gestaltungsproblems entstehende Trennung von Raum und Körper vermieden, aber der Geist, der stets verneint, war doch nicht ganz aus dem künstlerischen Reiche vertrieben. Ein neuer Gegensatz begann die Zeit zu beschäftigen, Inhalt und Form, die künstlerische Bedeutung tritt der geistigen in ihrer autonomen Struktur gegenüber.

Abb. 58. A. Dürer, Lukas Paumgartner(?) als St. Georg. München, Alte Pinakothek (um 1504). (Phot. Bruckmann.)

Abb. 59. H. Holbein d. J., St. Georg. Karlsruhe, Kunsthalle (um 1520).

Abb. 60. A. Dürer, Stephan Paumgartner (?) als St. Eustachius. München, Alte Pinak. (um 1504). (Phot. Bruckmann.)

In dem heiligen Georg Holbeins (Abb. 59) kommt im Anschluß an italienische Vorbilder der Inhalt der Legende wie auch die Charakteristik der Persönlichkeit reichlich zu kurz gegenüber dem Gedanken an die formale Geschlossenheit des gefälligen, dem Donatelloschen David im Bargello recht ähnlichen Bewegungsmotivs und seiner bildmäßigen Verwertung. Unter möglichster Aufhebung aller stofflichen Differenzen wird jenseits alles Persönlichen das sinnliche Einheitsideal zu realisieren getrachtet. An Stelle der gesuchten Grazie des Israel van Meckenem tritt hier, gepaart mit einer liebenswürdigen Melancholie, ein weltmännischer Anstand, der den Ritter auch in den großen Momenten des Lebens das Gleichgewicht nicht verlieren und über Wert und Bedeutung der Handlung meditieren läßt. Aber dieser allgemeine ethische Grundgedanke tritt bescheiden zurück gegenüber dem rein formalen. Die bäuerliche Gestalt des Lukas Paumgartner als heiliger Georg (Abb. 58) kann sich natürlich auf den ersten Blick mit diesem noblen Herrn nicht messen, zumal man den Gedanken an ein wenig Maskerade im Hinblick auf die verwunderliche Sachlichkeit des Gesichtes nicht ganz los wird. Aber in dem Kopfe liegt doch mehr als eine stupide Gutmütigkeit. Solche Augen findet man bei Kindern, die ihr Selbst in dem Wunderreich des Märchens verlieren. Die die Zeit so sehr beschäftigende Willensdeterminiertheit der Persönlichkeit durch die Gesetzlichkeit des Naturgeschehens kommt nirgends schlichter und kindlicher zum Ausdruck als wie in dieser Gestalt Dürers, die nicht mehr das Bewußtsein der persönlichen Verantwortlichkeit, sondern die stille Hingabe an die innere gebietende Macht in ihrer Gesamterscheinung zum Ausdruck bringt. Holbeins Ritter schlendert in Gedanken ver-

sunken daher, Dürers Gestalt scheint instinktiv dem träumenden Auge zu folgen. Nicht die Tatsache der Verwertung des „klassischen“ Bewegungsmotivs scheint mir das Wesentliche, sondern die charakteristische Art seiner Umarbeitung. Denn hier bleibt der formale Zusammenhang doch Charakterisierungsmittel für den Ausdruck des Gesichtes und trotzdem ist der Körper vom physiologischen Standpunkt so sehr viel exakter in dem Zusammenarbeiten der Gelenke geschildert, als der Holbeins, wo die Extremitäten nicht immer den Konnex mit dem Bewegungsmotiv des Körpers klar und glaubhaft machen. Die stolzen und elegant silhouettierten Massen, in denen sich das Ganze aufbaut, sind doch mehr materieller Natur. Sicherlich ist auch die zum Gesichte so gut passende philiströse Detailschilderung des Dürerschen Werkes in ihrer formalen Disziplin dem Holbeinschen überlegen. Die Horizontalkontur des Bodens bringt beispielsweise im Vereine mit dem Fähnlein das Motiv der Gestalt so fein in die obere und untere Bildgrenze hinein, die im Holbeinschen Bild mit seinem stillen räumlichen Pathos absichtlich übersehen wird.

Der sog. Stephan Paumgartner (Sankt Eustachius, Abb. 60) läßt am besten erkennen, daß Dürer solche Stellungen der Figuren doch mehr bedeuteten als eine Wiedergabe beliebiger Posen. Zu dem nüchternen Kopf paßt diese nüchterne Sachlichkeit in der Beschreibung der Zwanglosigkeit des Dastehens, das gewissermaßen mechanisch sich vollziehende Ausbalancieren des kurzen Körpers durch das geregelte Zusammenwirken der hageren Gliedmaßen. An Stelle der weichen und langgezogenen Kurven der Lukasfigur (Abb. 58) suchen hier Ecken und Winkel in den Arm- und Beinmotiven in bewußter künstlerischer Absicht durch ihre motivische Variation auch den Bildgedanken zu bestimmen. Das ist am besten aus der Fahnenform ersichtlich, die bei dem heiligen Georg in einem eleganten Rund aus dessen Schulter sich entwickelt, während sie in dem Pendant, losgelöst von der Gestalt, in ihrer spitzen Dreiecksilhouette das Winkelmotiv und damit den allgemeinen Giederungsgedanken des Körperprofils im Zusammenwirken mit der Bildgrenze wiederholt. Daher läuft auch der Lanzenschaft dort fast parallel zum Bildrand und ergibt hier durch seine Neigung den charakteristischen spitzen Winkel der Körpersilhouette. Das Kostüm ist nicht einfach Hülle für den Körper oder gar Maskerade, sondern Resultat der formalen Organisation, die somit in dem Bildaufbau auch die Persönlichkeitscharakteristik des Dargestellten zu umfassen sucht (der beisp. auch die Art des Zugreifens der Hände, besonders das verschiedenartige Halten der Lanze entspricht). Das Prinzip findet sich trotz der andern Auffassung des Individuums auch in den spätesten Werken Dürers. In dem Gebetbuch des Kaisers Max (Abb. 61) ist der heilige Georg der Renaissanceheros, der nun, befreit von aller Kleinbürgerlichkeit, in fürstlicher Pracht, unerschütterlich in dem Bewußtsein seiner Kraft, hochragend wie ein Denkmal aus dem Boden wächst und bei aller Lebendigkeit der eleganten Linien doch etwas von der idolhaften Strenge mittelalterlich-patriarchalischen Heldentums besitzt. Die Rüstung verliert hier durch den farbigen Reichtum der Kontur ihre materielle Existenz in dem feierlichen Glanze des stillen Lichtes, während die einzelnen Linienmotive auch die Energie der angespannten Kräfte und ihre wechselnden Bewegungsgedanken sichtbar zu machen wissen, die Brust sich runden, die Schulter sich heben, den Arm sich anspannen lassen, so daß das Ereignis mehr in diesem formgewordenen Willen der Erscheinung als im Tun der Persönlichkeit sich äußert.

Abb. 61. A. Dürer, Hl. Georg, Randzeichn. aus d. Gebetbuch Kais. Maximil., München.

Abb. 62. Sog. Meister des Hausbuches, Hl. Georg, Stich (Lehrs 33).

Abb. 63. A. Dürer, Hl. Georg, Stich (B. 53).

Wie im Ritter, Tod und Teufel tritt daher die Persönlichkeitscharakteristik zurück gegenüber dem sieghaften Glauben an die transzendentale Kraft des sittlichen Willens. Der kindlich-naiven Hingabe des Lukas und der schlichten Sachlichkeit des Stephan oder der elegischen Harmonie und ernsten Selbstbetrachtung des Holbeinschen Georg steht hier der divinatorische Geist der sittlichen Willensmacht in seiner strengen Gebundenheit und seiner mystischen Größe gegenüber.

Man kann in diesen Gestalten die deutschen Geistes- und Weltanschauungstypen der damaligen Zeit erkennen, die zum Teil auch die Grundlage des rein künstlerischen Schaffens in seiner Kompliziertheit umfassen. Leicht variiert kehrt diese Gruppe teilweise auch in Dürers Aposteln wieder! Italienische Antike und modernisierter deutscher mittelalterlicher Geist versinnlichen hier in neuen Formen einen neuen Wahrheits- und Schönheitsgedanken, der himmelweit verschieden von jenem äußerlichen Ästhetentum der französisierenden Kunst des Israel van Meckenem (Abb. 52) ist. Der ursprünglichere Geist des Volkstums ging freilich daneben ganz seine eigenen Wege.

Der heilige Georg des Meisters des Hausbuches (Abb. 62) präsentiert sich als ein hahnebüchen grober Geselle, der weder auf gefällige Positionen und die Bildwirkung achtet, noch sich als auserkorener Held einer überirdischen Macht fühlt, wie der frühe heilige Georg Dürers (Abb. 63), den die Erkenntnis göttlicher Vorsehung und Hilfe ergreift. Mit einer metzgerhaften Roheit vollbringt er die Tat, wobei das kratzbürstige Licht auch nur gerade das Notwendigste sagt. Während der junge Dürer sich um die stoffliche Schilderung des metallenen Panzers bemüht, der von der stillweißen Fläche des Sees wie der recht kursorisch behandelten Bodenpartie sich sondert, sind bei dem Meister des Hausbuches alle Teile, der Panzer, der Felsen, die Burg, allgemein gesprochen Raum und Figur, aus einem Licht- und Schattenmotiv geformt, wobei das Schattenmotiv, unter Vermeidung jeder festen Kontur auf ein Minimum jeweils reduziert, dem freien, lustigen Tageslicht den Vorrang im Bilde läßt.

In der Zeichnung des Gebetbuches von Kaiser Max ist das Licht an die wohldisziplinierte Ordnung der Konturen gebunden und herausgewachsen aus den die Persönlichkeit charakterisierenden Bewegungsmotiven. Hier versteckt sich die Kontur hinter dem raschen Wechsel von Hell und Dunkel, dessen künstlerisches Ziel die Grenzenlosigkeit, Gleichartigkeit und Freiheit der Erscheinung ist. Solchen sozialisti-

Abb. 64. A. Dürer, Handzeichnung, Kupferstichkabinett Berlin (L. 47).

Abb. 65. A. Dürer, Handzeichnung im Louvre, Paris (L. 315).

schen Tendenzen ist auch Dürer gelegentlich nachgegangen. In der Gruppe (Abb. 64) muß alles das Figürliche sagen: die Madonna will die Anmut und Holdseligkeit selbst sein neben dem andächtigen und bescheidenen Gatten und das allzu glanzvolle Licht ist geschäftig bemüht, der kühlen Dunkelheit die heimliche Schönheit des Körpers zu entreißen, indes der Raum in interesselosem Schweigen verharrt. Der Baumstamm hat einige Mühe, der Gruppe den nötigen Halt im Bilde zu geben. Der Rest mittelalterlicher Repräsentation gibt der beabsichtigten freien, natürlichen Beweglichkeit etwas von dem Charakter eines tableau vivant, ähnlich wie dies vielfach auch in den italienischen repräsentativen Darstellungen nicht selten zum Ausdruck gelangt. In der Zeichnung vom Jahre 1511 empfängt die mimisch ganz bedeutungslose Figur ihren Erscheinungscharakter durch die Lichtsphäre, in der sie sich befindet; sie bleibt nur sekundäres Farbmotiv in dem völlig pleinairistisch aufgefaßten Raumbilde (Abb. 65). Die einzelnen Gegenstände sind nicht mehr beleuchtet, sondern Motiv des unendlichen Lichtes, daher auch besonders in dem Raum die lockeren, alle Augenblicke sich ins Helle verlierenden Silhouetten. Aber dies Licht Dürers besitzt doch noch etwas von dem verhaltenen Pathos eines Künstlers, dessen Auge immer das Große sucht. In den die Schatten charakterisierenden Querschraffuren faßt die sichere Hand in großen Zügen diese frei im Raume schwebenden und sich verflüchtigenden Massen zusammen, die in ihrer Ruhe der Sonne des Bildes jenen Frieden geben, der so stark kontrastiert mit dem derben Ungestüm in der kleineren Welt des Hausbuchmeisters. Was hier bei Dürers hartknochigem, ernstem Wesen Form gewinnt, sind die künstlerischen Erkenntnisse des späten Rembrandt, während der Hausbuchmeister mehr an die Sturm- und Drangperiode des großen Holländers erinnert. Deshalb leitet dieser Geist in Altdorfers Werken (Abb. 66) wirklich zu jener in Elsheimers Kunst sich fortsetzenden künstlerischen Anschauung hinüber, die mit dem Begriff „Natürlichkeit" (ähnlich wie Menzel) zugleich den des Gegensatzes zum Kunstmäßigen und Gekünstelten verband und in der regellosen Freiheit den wunderlichen Reichtum alles Sichtbaren mit dem sachlichen Auge des außenstehenden Beobachters schildert. So erscheint nur das harmlose Antlitz

Abb. 66. A. Altdorfer, Heiliger Georg, München, Alte Pinakothek (Phot. Bruckmann).

der Außenseite der Dinge, nicht ihre formgewordene Lebendigkeit, und ferne von allen dramatischen und ethischen Differenzen wird die Natur zum freien, lustigschönen Tummelplatz des freien Daseins eines zwergenhaften Geschlechtes, ohne Rücksicht auf seine spezifische Menschlichkeit. Deshalb ist der heilige Georg Altdorfers nur Staffage ohne Angabe oder künstlerische Verarbeitung des dramatischen Inhaltes, indes darüber die Unzahl der Blätter, ohne eigentliche Struktur sich zu einer fast imposanten regellosen Masse türmen, deren mittlere, schräg verlaufenden Silhouetten in ihrer Ähnlichkeitsbeziehung zu der sich neigenden Rittergestalt darunter die einzige Konzession an eine bildmäßige Komposition ist. Die Reste mittelalterlicher Phantastik und die epische Erzählerlust sind relativ bedeutungslos gegenüber der rationalistischen Sachlichkeit in der Beschreibung der dinglichen Einzelheiten.

Die impressionistische Auffassung des Gegenstandes in Dürers Zeichnung (Abb. 65) ist älter als die, welche diese farbige Einheit vermissen läßt (Abb. 64). Hier greift bereits das ästhetisierende Ideal der italienischen Renaissance auch auf die Farbe über, die nicht mehr realisiertes Licht, als vielmehr idealisierter Körper sein will. Um diese Zeit beginnt auch die Farbe als Stimmungsmittel mit dem Inhalte des Dargestellten in Verbindung zu treten, so daß auch dieser Ästhetizismus der Farbe von dem transzendentalen Idealismus der ererbten Weltanschauung des Deutschen nicht ganz unberührt blieb. Der stärker werdende Hang zur Systematisierung der künstlerischen Erkenntnisse hat dazu geführt, über alle Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst sich auch theoretisch Rechenschaft zu geben. Das kam vor allem der Technik zugute. Denn die Anwendung des Bindemittels resultiert nun aus seinen optischen Qualitäten[22]). Die einzelnen Künstler sind aber hierbei durchaus selbständigund ohne akademische Note diesen allgemeinen Tendenzen der Zeit gefolgt.

Das ist überhaupt der deutschen Kunst am Anfang des 16. Jahrhunderts zu eigen, daß ihr Gesamtcharakter sich außerordentlich zu komplizieren beginnt und nicht wie die italienische einem deutlich fühlbaren Abschluß einer gewissermaßen konzentrisch sich äußernden Vollendung entgegengeht, sondern nun mit aller Stärke den Kampf der Geister fühlbar werden läßt: die wilde, suchende Hast, den Fanatismus der Arbeit und den verbohrten sittlichen Ernst, der das Erbe der Jahrhunderte alten Vergangenheit eigensinnig in die neue Zeit mit herüber schleppt und doch wie nirgendwo den Geist der neuen Ära mit durstigen Lippen trinkt.

In Holbeins Kunst taucht das kosmopolitische Ideal der Renaissance ebenso wie der ver-

schwiegene Zauber des im Alltag verborgenen Lebens in fast moderner Gestalt auf, während in Grünewalds Bildern der mittelalterliche Spiritualismus und die fanatische, brutale Glaubensenergie neben einem modernen Materialismus erscheinen, in den Kleinmeistern die robuste Lebensfrische Rubensscher Kunst, wie die stille Poesie Rembrandtscher Weisheit ihre Vorstufe finden. Aber wie die Riesenarbeit des Reformationsgeistes nach Luthers Tode durch den völligen Mangel an großartiger organisatorischer Arbeit zum Teil zerfiel, so ist auch die deutsche Kunst in dieser unverwüstlichen Engherzigkeit ihrer Umgebung zu keinem weltgebietenden Machtfaktor geworden wie die italienische und in bescheidener Kleinarbeit fristen starke Kräfte ihr Dasein bis auch diese in dem allgemeinen Zusammenbruch bei Beginn des Dreißigjährigen Krieges langsam verschwinden — auf Jahrhunderte. Die Nachahmung der Italiener war nicht Ursache, sondern Folge des Zerfalls der Kräfte. Es war eine große Auseinandersetzung des deutschen Geistes mit der Antike und dem morgenländischen theosophischen Geist, die früh im Mittelalter begann und trotz ihres vorzeitigen Abbruches mehr als anderwärts in die modernste Zeit hereinreicht. Die Antike konnte dabei freilich nie jene vorbildliche und ausschlaggebende Bedeutung wie im Süden erhalten, denn sie wurde hier von zwei Seiten bekämpft, von dem national-volkstümlichen Geist wie der reformatorischen Bewegung. Das praktische Christentum des Erasmus von Rotterdam mit seinem kosmopolitischen weiten Blick hat hier deswegen keine so feste Wurzel fassen können, weil man zumeist mit dem römischen Christentum auch in der Antike das „Welsche", den Feind der Nation, sah. Es war der Geist des Mittelalters in Luther, der ihm Erasmus vorwerfen hieß, daß das Menschliche bei ihm schwerer wiege als wie das Göttliche. Und selbst da, wo der Humanismus zu einer Annäherung an die griechisch-römische Kulturwelt führte, wurden die Ideen zum Aufbau einer Ethik verwertet, deren rücksichtsloser Naturalismus dem formalen Bildungsgedanken südlicher Klassizität diametral gegenüberstand und zudem trotz aller rationalistischen Anwandlungen so leicht sich ins Reich des Mystischen verlor. Nirgends tritt dies stärker in Erscheinung als in Grünewalds großem Passionswerk in Colmar (Taf. VI), wo der nationale und revolutionäre volkstümliche Geist sich mit der Mystik und den didaktischen Tendenzen des hohen Mittelalters verband und die Größe der Figuren fast ausschließlich durch die in Geste und Farbe sich äußernden dramatischen Gedanken bestimmt wurde. Die wildesten Instinkte eines animalischen Sinnes formen hier zugleich neben den trivialsten Gedanken und dem äußerlichsten Realismus die schauerlich-visionäre Traumwelt einer extatischen Phantasie, deren rücksichtsloser Subjektivismus aufräumt mit allem Requisitären der Zeit und doch von der ganzen Tragik überpersönlicher Willensdeterminiertheit durch das Schicksal in den düstersten Farben spricht. Deshalb ist in der Kreuzigung nicht wie bei Dürer der ganze Reichtum der differenzierten persönlichen Erlebnisse im Angesicht des Ereignisses geschildert, sondern links nur eine einzige Klage an das Schicksal in den nach Geste und Silhouette ähnlichen Frauengestalten, die durch ihre Größendifferenzen auch in der Gesamtheit der Gruppe sowie in den Farbdissonanzen den Gedanken des Gebärden wiederholen, und rechts nur der kühle Hinweis auf den Buchstaben des Gesetzes und seine Erfüllung, indes in der Mitte ohne den versöhnenden Grundton der stillen Schönheit einer klaren Bildstruktur der klobige, zerschundene Leichnam eines bäuerlichen Riesen hängt und nur von der Brutalität des Schicksals, nicht von der heroischen Selbstüberwindung und seiner sittlichen Größe erzählt. Die aristokratischen Allüren der südlichen Renaissance und ihr Ästhetizismus haben hier keinen Platz gefunden, wo die transzendentale Ethik des Mittelalters sich mit dem modernen realistischen Wahrheitsgeist auseinanderzusetzen versucht. (Im Gegensatz zu Dürers formalem Einheitsideal in der Kreuzigung, Abb. 16.)

Die Ansätze zu einer aristokratischen Reformbewegung wurden durch Luther vollends wieder ins Volkstümlich-Demokratische gedrängt. Eine solche ans Burleske streifende Travestie des Einzuges Christi in Jerusalem wie in Dürers Zeichnung (Abb. 67), wo der lachende Schelm die antikischen Putti als Helden der christlichen Heilsgeschichte amtieren läßt und doch dabei etwas von himmlischer Weihe in die Lebendigkeit der Szenerie bekam, wäre im Süden unmöglich gewesen. Wo das Mäntelchen formaler Gerechtsamkeit erscheint, wirkt es zumeist wie eine ans Komische grenzende Maskerade. Das Wesentliche aber an der deutschen Kultur blieb, daß sich ihr an der biblisch orientalischen Welt erstarkender Geist in eigensinniger Wahrung seines nationalen Wesens gegenüber den großen Bewegungen der italienischen Renaissance auch von ihrem kosmopolitischen Grundzug im allgemeinen fern hielt und so unter der Stickluft des Philisteriums zu leiden bekam. In der italienischen Renaissance suchten die Künstler die stillen Sphären des Zeitlosen oder die wilden Sturmgewalten übermenschlicher Schöpferkräfte. Man glaubt ein jahrtausendjähriges Ringen sei hier angesichts seines Zieles zum feierlichen Stillstand gelangt und steht als Spätgeborener andachtsvoll vor den stolzen Schöpfungen einer großen Vergangenheit. Den deutschen Künstlern fehlt diese gebietende Siegergebärde des Südländers durchaus, ein bescheidener Arbeiter sitzt hier am Webstuhl der Zeit, der aber den Faden nie hat abreißen lassen, der sein Tun mit der Menschheitsgeschichte verbindet. Etwas von Hamlets Natur war schon damals im deutschen Wesen zu finden. Nicolaus Cusanus ist ein Beispiel von vielen. In den feinsten Verästelungen greift das Wesen des Deutschen in alle Gebiete europäischer Geisteskultur der Vergangenheit wie der Gegenwart hinein. Aber die deutsche Kunst führt nur die Geschichte fort, um innerhalb ihres großen Willens für das Ganze zu wirken. Gerade deshalb ist der Deutsche von allem eitlen Dünkel und Wahn mehr verschont geblieben, hat mit seinem bescheidenen Sinnen aus seiner kleineren Welt so klar den Sinn des Großen erfaßt und im Vergessen des eigenen Wertes so leicht dem Fremden die Tore seines Herzens geöffnet, wo die Hingabe an die Sache ihm Gutes und Edles verhieß. Der kosmopolitische Grundzug des Deutschen daher war schon damals nicht wie der des Italieners ästhetischer, sondern ethischer Natur. Sein Sinn stand ganz nach dem des Sängers vom Hohenlied:

> „Stehe auf Nordwind und komm Südwind, und wehe durch meinen Garten,
> daß seine Würzen triefen.
> Mein Freund komme in seinen Garten und esse seiner edlen Früchte.“

Abb. 67. A. Dürer, Handzeichnung aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians (1515).

M. Grünewald, Kreuzigung
Colmar, Museum

# Literatur und Anmerkungen.

[1]) Als Hauptwerk zum Verständnis mittelalterlicher Weltanschauung ist noch immer zu nennen: H. v. Eicken, Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung, Stuttgart 1887. Mehr vom katholischen Standpunkte aus: G. Gaupp, Kulturgeschichte des Mittelalters, 2. Aufl., Paderborn 1907. Ferner das Handbuch der mittelalterlichen und neueren Geschichte, hrg. von Below und Meineke, Bd. IV, Hilfswissenschaft und Altertümer. A. Schultz, Das häusliche Leben im Mittelalter, München-Berlin 1903 und Bd. 2: Loserth, Geschichte des späteren Mittelalters, 1903. Neuerdings viel zitiert: Burdachs kleine Schrift „Vom Mittelalter zur Renaissance", in den Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung, Halle 1894. W. Singer, Mittelalter und Renaissance, Wiedergeburt des Epos und die Entwicklung des neueren Romans, 1910. A. Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert, Leipzig 1892. M. Herrmann, Die Rezeption des Humanismus in Nürnberg. Erich Schmidt, Deutsche Volkskunde im Zeitalter des Humanismus und der Reformation, 1904. Deutsche Privatbriefe des Mittelalters, hrg. von G. Steinhausen, Bd. 1: Fürsten, 1899, Bd. 2: Geistliche Bürger, Berlin 1907. E. Heidrich, Dürer und die Reformation. Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894. Vom systematischen, sprachwissenschaftlichen Standpunkte aus wird man interessante Parallelen in Vosslers Charakterzüge und Wandlungen des Mittelfranzösischen (in der germanisch-romanischen Monatsschrift 1912, hrg. von Schröder, S. 29 ff.) finden. Paul, Grundriß der germanischen Philologie, 2, 1896. Krüger, Kirchengeschichte, T. 3, und H. Hermelink, Reformation und Gegenreformation, 1909. Windelband, Geschichte der Philosophie. 2. Aufl. 1900, 96 ff. F. Seiler, Entwicklung der deutschen Kultur im Spiegel des deutschen Lehnwortes, 1906—12.

Von Einzeldarstellungen ist K. Breysigs Kulturgeschichte der Neuzeit, vergleichende Entwicklungsgeschichte der führenden Völker Europas und ihres sozialen und geistigen Lebens, Berlin 1900, zu nennen (bis Ende des Mittelalters ged.). A. Biese, Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und der Neuzeit. Joseph Hauser, Zauberwahn, Inquisition und Hexenprozeß im Mittelalter und Nikolaus Paulus, Hexenprozesse, 1900. Krager, Entwicklung des Naturgefühls in deutscher Dichtung und Kunst, Studien zur vgl. Stilgesch. Neben den kunsthistorischen Zeitschriften sind hier allgemein an periodischen und Sammelpublikationen anzuführen: Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte, neue Folge, hrg. von Steinhausen, Weimar 1894; Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, hrg. von Götz, Leipzig 1908, ff.; Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, neue Folge der Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, hrg. von Weinhold, 189 ff.

[2]) Über das Stundenbuch des Duc de Berry siehe les très riches Heures de Jean de France, Duc de Berry, par P. Durrieu, Paris 1904.

[2a]) (S. 33), siehe Burdach über Sinn und Ursprung des Wortes Renaissance und Humanismus. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften, Berlin 1910. L. Geiger, Renaissance und Humanismus in Deutschland und Frankreich, Berlin 1882; ferner Philippi, Geschichte des Begriffs Renaissance.

[3]) Lichtwark, Meister Bertram in Hamburgische Liebhaberbibliothek, Bd. 9, dort auch die ältere Literatur. Lichtwarks verdienstvolles Buch, das über eine ebenso verdienstvolle Tätigkeit referiert, ist veraltet. Einiges Ergänzende siehe in den betreffenden Abschnitten der folgenden Kapitel über die norddeutsche Malerschule des 14. und 15. Jahrhunderts.

[4]) Siehe F. Schlie, der Hamburger Meister vom Jahre 1435, Nöhring, Lübeck. Dort auch die ältere Literatur.

[5]) Die Vertikalen an der Sarkophagwand stellen die Ähnlichkeitsbeziehung zu der darüber sich entwickelnden Figur Christi her, das Brusttuch der Maria links zu dem der Sarkophag-Silhouette sich wieder anschließenden Arm. Besonders geschickt gleichen sich die feinen Hände jeweils den zugehörigen Silhouetten an.

[6]) Siehe A. Peltzer, Deutsche Kunst und deutsche Mystik, jedoch infolge einseitiger und ungenügender Verarbeitung des Materials wissenschaftlich wenig brauchbar; Hintze, Der Einfluß der Mystiker auf die ältere Kölner Malerschule, Dissertation, Breslau 1901. Ferner Gröber, Grundriß der romanischen Philologie; A. W. Hunzinger, Luther und die deutsche Mystik; G. Steinhausen, Der Wandel des deutschen Gefühlslebens seit dem Mittelalter, Hamburg 1896; Aurich, Das antike Mysterienwesen in seinem Einfluß

auf das Christentum, hierüber neuerdings viel Material in „Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten“, hrg. von A. Dieterich und R. Wünsch. Die germanische Mystik ist ziemlich scharf von der romanischen zu trennen, die mehr eine psychologische Theorie der Andacht kultiviert, während jene fast stets spekulativ verfährt. Siehe auch Mehlis, Formen der Mystik, Logos Bd. II, 1911/12 2, S. 242. Eckhart ist wohl die für die deutsche Mystik charakteristische Persönlichkeit. Wie für die Gnostiker ist auch für ihn das Evangelium nur eine allegorische Einkleidung einer tiefer liegenden Wissenschaft. „Überzeugt, daß die im religiösen Bewußtsein gegebene Weltanschauung auch zum Inhalt des höchsten Wissens müsse gemacht werden können, sublimiert er sein frommes Glauben zu einer spekulativen Erkenntnis, deren reiner Geistigkeit gegenüber das kirchliche Dogma nur als äußeres, zeitliches Symbol erscheinen soll“ (Windelband, S. 274). Aber im Gegensatz zu den älteren und den romanischen Vertretern der Mystik will er diese innerste Wahrheit „nicht als den Vorzug eines exklusiven Kreises bewahrt wissen, sondern vielmehr allem Volke mitteilen“ (a. a. O. 274).

7) Man darf jedoch dies Problem nicht im Anschluß an Jakob Burckhardts Kultur der Renaissance in Italien einseitig zur Charakteristik der Renaissance verwerten, da man zum mindesten auf künstlerischem Gebiete in keiner Weise den zu erörternden Fragen nahe kommen kann. Zumeist wird der Begriff der „Persönlichkeit“, der die geistige Sonderexistenz des Menschen im Gegensatz zu den andern Wesen seiner Gattung umgrenzt, verwechselt mit dem des „Individuellen“, mit dem nicht bloß die Differenziertheit der Gattung, sondern die des Universellen gemeint ist. Der Begriff der „Persönlichkeit“ ist übrigens bei Burckhardt (I., 2. Abschnitt) juristischer Natur und von der Steigerung des Individuellen ins „Geistige“ als Zeichen des Aufkommens des Subjektivismus zu trennen (siehe Bovinski in der Zeitschrift für deutsche Philologie, hrg. von H. Gering u. F. Kaufmann, 44 B. 1912, 375). Hierüber auch das einleitende Kapitel.

8) Siehe auch Dilthey, Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert, Archiv für Geschichte der Philosophie, 4 und 5.

9) Siehe auch Konrad Lange, Zeitschrift für bildende Kunst 1900 und im Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 20, 1899, H. Dollmayr, A. Dürers Meerwunder.

10) Siehe H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, S. 215.

11) Der Baldachin beispielsweise ist architektonisch eine ganz unmögliche Figur im Raumbilde. Siehe über diese Probleme den Abschnitt III: Kunst und Künstler.

12) Kunsthistorisches über die Miniaturen siehe Firmenich-Richartz, Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. 8.

13) Siehe auch A. Denecke, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des gesellschaftlichen Anstandsgefühls in Deutschland, Zeitschrift für Kulturgeschichte Nr. 3, F. 2; O. Bie, Der gesellschaftliche Verkehr, Die Kultur, Bd. 2, Berlin 1905; ferner Petersen, Das Rittertum in der Darstellung des Johannes Rothe, in Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der romanischen Völker, Heft 10; G. Steinhausen, Anfänge des französischen Literatur- und Kultureinflusses in neuerer Zeit, Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, N. F. 7; G. Gebauer, Quellenstudien z. G. des neuen Einflusses auf die deutsche Kultur, Archiv für Kulturgeschichte, 5, 6; Gröber, Grundriß der romanischen Philologie, I, 5, S. 383; Kluge, Die Romanen und Germanen in ihren Wechselbeziehungen.

14) Siehe auch J. Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des 14. Jahrhunderts, in dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. 16, S. 144.

15) Siehe Gruber, Grundriß der romanischen Philologie und besonders neuerdings Vossler, Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, Heidelberg 1913.

16) Beispiel sind vor allem die Liebesromane der damaligen Zeit, wie etwa der des coeur d'Amour's Espris des Königs Réné, siehe Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 11, 1890, S. 16.

17) Siehe das Kapitel IV „Der böhmisch-mährische Kreis“.

18) Hierüber Geisberg, Israel von Meckenem in den Meistern der Graphik, hrg. von Voß, Klinkhardt und Biermann.

19) Ein Monumentalwerk von Lehrs in den Publikationen der internationalen chalkographischen Gesellschaft 1893—1894.

20) Keine Kupferstichkomposition Dürers läßt so sehr hinter die Kulissen des Schaffenden blicken, wie dieser Stich, der reichlich viel Veränderungen erfuhr, und zwar noch während der Radierung auf der Platte. Daß hinter dem erhobenen rechten Bein noch die tief eingeritzten weißen Konturen vom Hinterfuße und Hufe sichtbar werden, ist bekannt. Man hat aber übersehen, daß auch das linke

Bein noch unmittelbar rechts neben seiner Silhouette die dunklere Wiederholung erkennen läßt, die ehemals jedenfalls nicht dem Ungetüm zugedacht gewesen sein kann und deutlich zeigt, daß Dürer hier eine dem Colleoni sehr ähnliche Beinstellung einst angenommen haben muß. Vielleicht war das hintere Bein ehemals als das vordere und umgekehrt gedacht. Die Paßgängerei mag auch aus künstlerischen Gründen vermieden worden sein, denen das Pferd gegenüber der Studie (Abb. 55) die starke Verkürzung der Gruppenpartie verdankt. Daß der Colleoni jedenfalls Einfluß gehabt hat auf die Form und Détail des Pferdes (dem charakteristischen Hechtkopf) ist außer Zweifel. Die von Wölfflin ihm gegenübergestellte formal sehr dürftige Studie Leonardos könnte selbst unter der Annahme eines ähnlichen besseren Vorbildes doch erst nachträglich während der Arbeit herangezogen worden sein. Es scheint eben, daß das Hineinarbeiten fremder Vorstellungskomplexe in die eigenen der Pferdeskizze Dürer in eine Zwickmühle gebracht hat, aus der auch er nicht immer gleich einen Ausweg fand. — Der Hintergrund, in zwei sich überhöhenden pyramidalen Silhouetten sich aufgipfelnd, schiebt sich, gewissermaßen die Gestalt begleitend, mit dem Tod und seinem müden Klepper in den Weg. Man könnte finden, daß die Klarheit dieses formalen Grundgedankens durch den Eifer für die Wiedergabe des Details getrübt wird, während anderseits die relativ glatten Konturen des Pferdes doch das fremde Element im Bilde verraten. Der stark beschattete Rücken des Reiters wie auch der Bauch des Pferdes müssen daher für die Bindung nach rückwärts sorgen, zum Teil ohne Rücksicht auf die realistische Beschreibung des L i c h t g a n g e s, wie sie in der Skizze durchgeführt ist. Verlegene leere Stellen wird man u. a. in dem Terrain hinter dem Teufel entdecken. Auch sind überschliffene Flügelskizzen hinter und über dem Tode rechts zu erkennen, dessen Pferd erst nachträglich die recht verschiedenartigen Beine erhalten hat. Aber dieses „Wirrwarr" rings um die Gruppe ist das kontrapunktische Motiv im Raume gegenüber der straffen Zucht in der Reitergruppe und seiner edlen Geschlossenheit. Der ethische Grundgedanke der Komposition spielt hier durchaus in das sinnliche, rein kompositionelle Gebiet hinüber. Der i n h a l t l i c h e Gegensatz geht bis zu einem gewissen Grade, einem f o r m a l e n, parallel. Man sehe wie die Zügel in der Skizze nur als Schräge den Hals überschneiden und im Stich der Horizontalkontur des Rückens sich angliedern, oder das Brustgeschirr im Gegensatz zur Zeichnung die Ähnlichkeitsbeziehung zu dem erhobenen Beine sucht, der große Bihänder infolgedessen den scharfen Winkel vermeidet und der allgemeinen Gliederung sich anzupassen versucht, wie die Silhouetten ein so schüchternes Zufallsprodukt in der Zeichnung hier nach links und rechts energisch sich ausbreiten, Brust, Rücken, Schultern sich runden lassen, die hintere Helmsilhouette sich weit vorschiebt, um als dunkle Folie für das energische Profil des Gesichtes und seiner Betonung zu dienen. Die Festigkeit und Bestimmtheit geht da durch alle Konturen und die verhaltene Energie dieser kraftstrotzenden Gruppe wird eigentlich erst durch formale Lockerheit der Umgebung sichtbar. Das gilt für die Silhouetten des Terrains ebenso wie für das Gequirl unten. Die Müdigkeit des Kleppers ist nur ein inhaltliches Begleitmotiv oder, wenn man will, eine Materialisation der transzendentalen Idee der Raumkomposition. Solche Zugeständnisse hätte die Renaissance im Süden nie machen können. Denn sie malte nicht die Feindschaften in der Natur, sondern ihre Schönheit; auch dort, wo die Feinde im Kampfe sich treffen, ist's immer ein Leben und Sterben in Schönheit und Größe.

[21]) Dürer weist in seinen Briefen wiederholt auf die technische Vollendung seiner Werke hin, mit ihr ist der Begriff der Schönheit mehr oder minder verbunden.

[22]) Siehe hierüber den Abschnitt III: „Kunst und Künstler", die Technik.

Abb. 68. Musterbuch eines fahrenden Malergesellen. Wien, Hofmuseum.

# III.

# Kunst und Künstler.

## A.

## (Die künstlerische Überlieferung, allgemeines zum sog. perspektivischen Raumproblem, Farbe, Technik.)

Das 14. Jahrhundert brachte wohl auf sozialem, technischem, künstlerischem Gebiete Neuerungen, die aber in vieler Hinsicht nur eine Disziplinierung alter Gewohnheiten waren. Von der allgemeinen Organisation des staatlichen und sozialen Lebens profitierten natürlich auch die im 14. Jahrhundert sich bildenden Malergilden. Der sich vollziehende engere wirtschaftliche Zusammenschluß der Künstler diente vor allem dazu, eine wirklich fachmännische Ausbildung im Hinblick auf die sich immer mehr komplizierende Technik zu gewährleisten. Durch diesen Gewerbeschutz glaubte man dem Künstler in gleicher Weise zu nützen wie den Interessen der Käufer, indem man diesem ein standesgemäßes Auskommen durch Fernhaltung unlauterer Konkurrenz garantierte, jenem ein gewisses Maß von Sicherheit für die handwerkliche Güte des Werkes bot. Die Hamburger Malerrolle vom Jahre 1375 erzählt von dem Anfangsstudium der zünftigen Organisation und gewerblichen Ausbildung, die Lüneburger, beginnend mit dem Jahre 1497, von dem Fortschritt in der gewerblichen Entwicklung[1]). Nach den Lehr- und Gesellenjahren mußte eine Meisterprüfung abgelegt werden. Auswärtige Gesellen konnten sich nur unter bestimmten Kautelen ansässig machen. Die Niederlassung eines fremden Meisters bedurfte direkt eines besonderen Dispenses des Rates, der freilich auch das Recht hatte, falls Mangel an „Konterfeiern“ bestände oder falls „die Leute zu viel übernehmen kenntlich gespürt würde“, seinerseits fremde Meister zuzulassen.

Die Regelung von Angebot und Nachfrage fand mithin hier auf gesetzlichem Wege statt. In Lüneburg gehörte, ähnlich wie auch anderwärts, zum Probestücklein eine goldpolierte Holzschüssel, eine Historie in Ölfarben und eine Landschaft in Tempera. Zeit: 6 Wochen. Das Meisterstück wurde Eigentum des Rates der Stadt, der so kostenlos durch seine talentiertesten Kräften eine kleine Gemäldegalerie sich anzulegen vermochte. Der Prüfling hatte mithin seine Fähigkeit in der Herstellung eines guten Grundes sowie in der Beherrschung der beiden Maltechniken, Tempera wie Öl, zu erweisen. In der Zeit der Routine, als das Ästhetisch-Künstlerische wichtiger zu werden begann als das Technische, wußte die Gilde durch die enormen Kosten der Meisterschmäuse und die diversen „Amtskosten" dafür zu sorgen, daß nur wirtschaftliche starke Kräfte den Ehrentitel des Meisters trugen. Die Obrigkeit mußte dann durch Bestimmungen einschreiten gegen diese „Gefräß-Schau- und Meistermahle".

Im 15. und 16. Jahrhundert wird jedenfalls nur die technische, nicht die ästhetisch-künstlerische Leistung gewertet[2]). Das geht auch aus Dürers Briefen hervor. Gegen theoretische Examina hatte man noch im 18. Jahrhundert (Beier, Handwerkslexikon) eine Abneigung, denn der Maler habe nur das quod sit, nicht das qua re zu beurteilen. Die alten Herstellungsregeln der Bilder wurden nur modernisiert aber niemals aufgegeben. Durch den seit alters bestehenden Zusammenhang mit der Chemie, den die Malerei schon in den Klöstern besaß, haben sich praktische und wissenschaftliche Erfahrung durch eine langsame und stetige Entwicklung ergänzt. Malbücher und Rezepte taten das übrige zum systematischen Ausbau der Technik, die nicht selten als eine Geheimwissenschaft angesehen wurde. Noch Valentin Bolz spricht in dem Vorwort seines Illuminierbuches vom Jahre 1566 von der durch die Veröffentlichung erfolgten Preisgabe eines Geheimnisses. Unter dem Titel der Malerei finden sich deshalb in handschriftlichen Notizen nicht selten chemische oder medizinische Rezepte zusammen. Im 14. Jahrhundert reiste, schrieb und las man mehr als früher, und so kam es, daß durch den sich vollziehenden, innigeren Ideenaustausch die technischen wie künstlerischen Errungenschaften — ohne dies wohl letzten Endes auf ein und dieselbe Quelle zurückgehend — internationales Gemeingut wurden und der gesamten mitteleuropäischen Kunst gleichmäßig zugute kamen. So gelten die Anweisungen von Cennini für alle zeitgenössischen Schulen mehr oder minder und die Arbeitsweise nordischer Maler war von der der Italiener nur in wenig Punkten verschieden.

Bezüglich der technischen Neuerungen ist zu sagen, daß die zumeist viel gepriesene Tat der Erfindung der Ölmalerei im 15. Jahrhundert durch die Niederländer nicht den historischen Tatsachen entspricht. Zudem ist der Begriff „Ölmalerei" ein sehr vager, mit dem man wenig anfangen kann[3]). Öl wurde bereits im Mittelalter für Wand- und Tafelmalerei verwertet, wie aus den erhaltenen Manuskripten, Baurechnungen und theoretischen Schriften erwiesen werden kann. Über den Zweck, Art und Umfang der Ölverwendung selbst hat man jedoch noch keine völlige Klarheit erlangt. Sicher ist Öl zur Bereitung und Beizung des Grundes vor der Bemalung und als Firnisbeigabe nach der Bemalung beigegeben worden. Ein Gegensatz dieser „Ölmalerei" zu dem, was man heutigen Tages unter Temperamalerei versteht, bestand nicht nur nicht, sondern beide „Malweisen" wurden in den Bildern angewandt. Unter Tempera versteht man nach Vasari schlechthin Farbe, die durch irgendein Bindemittel gelöst (temperare = mischen) ist. Hiernach ist zu unterscheiden zwischen Öltempera und Eiweißtempera, je nach dem lösenden Bindemittel. Eine in unserem Sinne reine Öltempera kannte jedoch das 15. Jahrhundert ebensowenig als die große Zeit des 16. Jahrhunderts. Das Öl spielt überhaupt gegenüber den Harzen eine sekundäre Rolle. Von Rechts wegen kann man daher nur für das 15. Jahrhundert von einer Kombinationsweise einer Ölharztempera und einer Eiweißtempera sprechen, ein Verfahren, dem jedoch bereits das 14. Jahrhundert nachgegangen ist und das wahrscheinlich überhaupt auf die Malrezepte griechisch-byzantinischer Kunst zurückgeht.

Die rein technischen Vorteile — soferne man dabei an die Haltbarkeit der Farbe denkt — spielen bei den maltechnischen Neuerungen eine geringere Rolle als die neuartige Vielseitigkeit der Ausdrucksmittel. Wie die Erfindung der Buchdruckerkunst Folge des geistigen Bedürfnisses der Zeit war, so die weitere Ausbildung des zum Teil traditionellen Kombinationsverfahrens einer Ölharztempera und einer Eiweißtempera Folge der neuen sinnlichen Erkenntnisse. Die mittelalterliche Malerei schied im wesentlichen zwischen hell und dunkel, die neuere Malerei zwischen reflektierenden (das Licht zurückwerfenden) und transparenten (das Licht durchlassenden) Tönen, d. h. der Farbcharakter wurde nicht mehr durch den bloßen Helligkeitsgrad, sondern durch seine Reaktion dem Lichte gegenüber bestimmt. Das Dunkle war nicht mehr der Gegensatz des Lichtes, sondern beide waren dasselbe farbige Licht. Insoferne, als die Eiweißtempera durch das Bindemittel matt und einfach kompakt aufgetragen deckend erscheint, die Ölharzfarbe aber infolge des harzigen und fettigen Charakters des verdünnenden Bindemittels durchsichtig glänzend, war die Verwendung des ersteren zur reflektierenden Deckfarbe, die der letzteren zur transparenten Farbe ohne weiteres gegeben (s. Taf. II, Taf. VIII und Taf. IX). In dieser systematischen Verwertung des optischen Charakters des Bindemittels beruht im wesentlichen auch die „Erfindung" der Gebrüder van Eyck. Es ist festzustellen, daß die Grundsätze dieser Technik aber bereits am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts von deutschen und französischen und wohl auch englischen Meistern zum großen Teil ausgebildet wurden. Die Miniaturmalerei war als reine „Tempera" übrigens durch die besondere, gleich zu besprechende Zeichnungsart hier schon vorangegangen. — Der transparente Ton wird verschieden hergestellt: entweder durch Grundlasurtöne mit darüber gelegten, nur in Strichelchen deckenden Eiweißtemperafarben (Abb. 1, Taf. IX) oder aber nach Anlage der ganzen Malerei durch eine Überlasur (Abb. 7, Taf. VIII). Dieser systematischen Lichtrelation der Farben entsprach auch die Entdeckung eines neuen, freilich vorzeitig wieder verschwindenden Gesetzes. Das Problem der Komplementärfarbe wird bereits in der kölnischen wie oberrheinischen Malerschule um 1430 erkannt, die Grenzen zwischen hell und dunkel werden nicht mehr durch die charakteristischen Profile gegenständlicher Einzelheiten, sondern durch den farbigen Ausgleich dieser Lichtgegensätze innerhalb des Bildganzen bestimmt. Auch für die einzelne Farbe wird die systematische Einheit eines nach Licht und Schatten zerlegten Lokaltons erstrebt. Dürer war sich dieses Zieles durchaus bewußt „Du mußt . . . malen ein rot Ding, daß es überall rot sei, desgleichen mit allen Farben und doch erhaben schein".

Von „Technik" im modernen Sinne zu sprechen, geht nicht an. Jede Farbe weist im 15. Jahrhundert je nach ihrem optischen Charakter eine andere technische Behandlung auf[4]). Die Lasurfarben: Krapplack, Terra di Siena usw. werden ganz anders behandelt als die Deckfarben. Bei den Lasurfarben, besonders bei Krapplack, werden über der Grundlasur die Lichter und Schatten in Weiß und Blauschwarz oft ganz deckend aufgesetzt und dann wird aufs neue mit einer Lasur in dem Grundton der Farbe das Ganze übergangen, während natürlich bei den Deckfarben teils durch Überzeichnen mit dunklen Temperastrichlagen, teils durch Ölharzlasuren in einigen schattigen Partien die beabsichtigte optische Wirkung erreicht wird (siehe Abb. 4, Taf. IX). Mit der zunehmenden technischen Virtuosität und der Freude am Reichtum der Darstellung stark gesättigter Farbtöne ist oft der Ausgleich des durch die gegenständlichen (stofflichen) Differenzen bedingten optischen Unterschiedes übersehen worden. Die Erkenntnis von der Notwendigkeit einer Beseitigung dieses Gegensatzes im Dienste einer neuen, farbigen Bildeinheit ist nicht überall gleichzeitig aufgetaucht und hat zudem verschiedene und oft wechselnde Lösungen erfahren. Man kann dabei nicht immer sagen, man sei von der Farbindividualität zur einheitlichen Bildindividualität vorgeschritten.

Auch die Beziehung der Lokalfarben untereinander begann man besonders in der köl-

nischen wie oberrheinischen Malerschule hinsichtlich ihrer Bildbedeutung zu untersuchen und sich hierbei möglichst von der Silhouette des Farbtones loszulösen. Man kam sogar modern impressionistischen Farbenanschauungen nahe, bis im 16. Jahrhundert in zwei Extremen die Entwicklung gipfelt: die kühnste Ausbildung der Lokalfarbe im Zusammenhang mit dem auch stimmungsmäßig auszudeutenden Gesamtcharakter des Bildes (teilweise bei Burgkmair und Dürer) und eine mehr monochromatische (einfarbige) Auffassung des gesamten Bildes, die die farbige Einheit in der Einheitlichkeit der Farbcharaktere sucht. Man unterschied wieder nach Helligkeitsgraden, die aber nun nicht mehr der einzelnen Gestalt, sondern dem Bildgedanken dienten (teils unter Einfluß Venedigs); an Stelle der Einheit des Lokaltones der Figur faßt man die Einheit des Lokaltones der Bilder ins Auge. Grünewald steht zwischen beiden Richtungen insoferne, als die Lokalfarben der Figuren Grundmotiv für den den Raum umfassenden Lokalton des Bildes sind. Von Holbein wird später zu reden sein.

Abb. 69. Detail aus einem kölnischen Gemälde des 15. Jahrhunderts. (Meister des Marienlebens), München, Pinakothek.

Die „Zeichnung“ spielte demgemäß eine neue Rolle[5]). Schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bereitet sich der Umschwung dadurch vor, daß in den Schatten durch nicht deckende, freie, feine Strichelung im Sinne der Ölharzmalerei der späteren Zeit eine Art „transparenter“ Ton erzeugt wird (Abb. 71). Zwar verschwindet diese farbige Bedeutung der Zeichnung in einzelnen Malerschulen am Anfang des 15. Jahrhunderts, wo man in den geglätteten und gefirnißten Gips- oder Kreidegrund nach Vorzeichnung mit Stifteindrücken oder Tempera sich die wichtigsten Konturen nur vorriß, die dann wohl noch sichtbar, aber ohne optische Bedeutung für die Farbe sind (Abb. 1, Taf. VIII), aber sowohl im 15. wie im 16. Jahrhundert, vor allem bei Dürer, wird ähnlich wie bei van Eyck, die oft sehr bis ins Detail gehende Vorzeichnung in Tempera über Ölharzgrund das wichtigste optische Mittel, durch das der Schatten selbst wiederum in transparente und reflektierende Töne zerlegt wird (Abb. 3, Taf. IX). Erst die komplizierte Lasurtechnik der späteren Zeit hat ähnlich wie bei den einzelnen Werken Dürers oder der alla prima Malerei des 16. Jahrhunderts damit aufgeräumt (Taf. IX, 2).

Die beigegebene Tafel kann natürlich nicht den Anspruch auf Vollständigkeit hinsichtlich des geschichtlichen Entwicklungsganges machen. Sie dient nur zur kurzen Einführung und allgemeinen Verständigung. In dem Bildchen des 14. Jahrh. (Abb. 70) ist die Zeichnung nach Art der Miniaturmalerei Grenze der durch die charakteristischen Gegenstandsprofile (Auge, Nase, Gesicht) gegebenen Farbvorstellung, an deren modellierenden Helligkeitsdifferenzen diese begrenzenden Konturen jedoch nicht teilnehmen. Diese dunklen, grob angestrichenen Linien sind gewissermaßen für die Farben lichtspendende Dunkelheit, wie für manche der modernsten Franzosen oder Deutschen.

Abb. 70. Kopf aus einem Temperagemälde des 14. Jahrhunderts München, Nationalmuseum.

In dem Johanneskopf des Pähleraltars (Abb. 1, Taf. VIII) sind an der Außenkontur der Nase, den Augenbrauen und den Halspartien die Rillen des in den Gipsgrund sich einkerbenden Stiftes unter der Oberflächenfarbschicht sichtbar, der Kopf selbst ist aber unabhängig von diesem Hilfsmittel der Darstellung durch die Helligkeitsdifferenzen der Farbtöne und ihren besonderen Grenzrelationen gestaltet worden. In der Panzerdarstellung aus der sogen. Pleydenwurf-Kreuzigung der Münchner Pinakothek (Abb. 1, Taf. IX) sind mit den Darstellungsmitteln der Miniaturentempera die Helligkeitsunterschiede auch nach ihren Lichtrelationen als transparente und reflektierende Farbtöne untersucht. Über einer da und dort vorscheinenden lockeren Temperaskizze ist eine bräunliche Grundlasur gelegt, darüber im Schatten dunkle, im Lichte weiße Striche, zumeist ohne Rücksicht auf die gliedernden Hauptsilhouetten, durch die der dunkle Grundton durchscheint. Eine kompliziertere Anwendung dieses Kombinationsverfahrens von Lasuren und deckenden Temperafarben läßt das in Abb. 3, Taf. IX gegebene Teilstück eines Panzers erkennen: Über dem Ölharzgrund der Schattenpartien liegen dunklere Ölharzstreifen, die nur stellenweise von einer stumpfen grauen Tempera gedeckt werden und das Reflexlicht im Schatten zur Darstellung bringen, während bei allmählichem Übergang die hellsten Stellen grauweiße Temperadeckfarbe aufweisen, wobei die sich ergebenden Farbsilhouetten streng auf die modellierenden Außensilhouetten Rücksicht nehmen. In dem Burgkmairschen Panzerstücke ist im wesentlichen nur wieder ein heller Ton in einen dunkleren übergeleitet. Der Lichtwert wird hier nicht auf der Leinwand e r z e u g t, sondern nur ein fertiger F a r b t o n f e r t i g ins Bild gebracht. Mit seinen Mitteln hat Dürer für die Farbe ähnliches getan, wie die Impressionisten auf dem Gebiete moderner Ölmalerei. Moderne Temperamaler wie Stuck und andere haben sich die technischen Erkenntnisse erst wieder zum Teil erringen müssen. Doch hat auch Dürer, je nach den künstlerischen Bedürfnissen, die in dem Burgkmairschen Bilde vertretene Technik angewandt.

Gelegentlich wurde die Ölharztempera auch in umgekehrter Weise gehandhabt, wie in Abb. 4, Taf. IX). In dem M. Pacher zugeschriebenen Altarbild der Münchener Pinakothek (Taf. VIII, 7) sind die Deckenbalken zunächst in Tempera, nach hell und dunkel geschieden, aufgetragen und dann die beschatteten Teile einfach mit Ölharzlasur so übergangen, daß ein sehr feiner durchsichtiger Ton entsteht, der aber dieselbe Zerlegung nach hell und dunkel noch in sich enthält, wie die belichteten Stellen. Dieses Darstellungssystem ist im ganzen Bilde durchgeführt. Eine etwas weniger gewandte Verwertung dieser Technik ist in einem Bilde der Tirolerschule in der

Abb. 71. Schemat. Darstellung der Anlage eines Kopfes nach dem Kombinationsverfahren der Ölharzmalerei (n. Dörner)

Abb. 1. Ausschnitt aus dem Pähler Altar, bayer.-böhm. Schule, Anfang des 15. Jahrhunderts, München, Bayer Nationalmuseum. (Beispiel für Einritzen der Zeichnung in Gipsgrund ohne künstlerische Verwertung.)

Abb. 2. Ausschnitt aus dem Paumgartner-Altar A. Dürers, Kopf des heiligen Eustachius, München, Kgl. Pinakothek. (Beispiel für die künstlerische Verwertung der Vorzeichnung.)

Abb. 3. A. Dürer, Tuschpinselzeichnung 1508. Studie für das Himmelfahrtsbild, Wien, Albertina. (Einfluß der Temperatechnik auf die Zeichnung.)

Abb. 4. A. Dürer, Handzeichnung 1520. London, British Museum. (Einfluß der Ölharzmalerei auf die Zeichnung.)

Abb. 5. A. Dürer, Kopf des Apostels Markus, München, Kgl. Pinakothek.
(Beispiel für Ölharzmalerei naß in naß, Untermalung mit verputzten Lasuren.)

Abb. 6. Ausschnitt aus der Kreuztragung M. Grünewalds, Karlsruhe, Kunsthalle.
(Beispiel für Temperaauftrag über Ölharzlasur.)

Abb. 7. Ausschnitt aus der Krankenheilung des heiligen Wolfgang von Michael Pacher, München, Kgl. Pinakothek.
(Beispiel für die Verwendung von Ölharzlasuren bei Temperamalerei.)

Abb. 8. Ausschnitt aus der Ecce homo-Darstellung des Meisters Franke, Hamburg, Kunsthalle.
(Beispiel für Temperaauftrag über Ölharzlasur.)

Abb. 1. Ausschnitt aus einer Kreuzigung der Nürnberger Schule (W. Pleydenwurff?), zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, München, Kgl. Pinakothek.
(Beispiel für die Darstellung transparenter Töne in Temperatechnik.)

Abb. 2. Ausschnitt aus einer Darstellung des heil. Georg Burgkmairs, München, Kgl. Pinakothek.
(Beispiel für die Darstellung der Lichtunterschiede in alla prima Ölharzmalerei.)

Abb. 3. Ausschnitt aus der Darstellung des heil. Georg A. Dürers, München, Kgl. Pinakothek.
(Beispiel für das Kombinationsverfahren der Ölharzmalerei und Tempera zwecks Darstellung reflektierender und transparenter Farbtöne.)

Abb. 4. Ausschnitt aus einem Gemälde der Tiroler Schule der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, München, Kgl. Pinakothek.
(Beispiel für die Verwendung der Ölharzlasuren über Tempera.)

Abb. 72. Kölner Meister um 1350, Darstellung im Tempel, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Abb. 73. Meister Hermann Wynrich, Darstellung im Tempel, Claren-Altar im Kölner Dom (um 1410).

Münchner Pinakothek zu bemerken (Abb. 4, Taf. IX), wo die tieferliegenden Teile der recti unter dem Brustkorb durch eine solche Ölharzlasur ihre Beschattung erhalten haben, ohne daß natürlich dieser Farbton nun in den künstlerischen Gesamtbestand des Körpers eingegliedert wäre.

Das Mantelstück eines Kölner Bildes aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Abb. 69) läßt sowohl die schattierende Temperavorzeichnung unter der Grundlasur erkennen wie anderseits in den Dunkelheiten die schattierende Überzeichnung, die an einzelnen Stellen die optische Wirkung der Unterzeichnung benutzt. Auch an dem Kopf aus dem Paumgartner-Altar (Abb. 2, Taf. VIII) ist die Umrißzeichnung noch sichtbar, die zugleich zur Schattierung der Farbe dient und (besonders bei Nase und Mund) die Unterzeichnung, die durch die heute verschwundenen Lasuren leicht gedämpft, dem Kopf die starke Körperlichkeit verleiht. Der Prozeß ist auch hier leicht erkennbar: der Anlage der allgemeinen Umrisse folgte die der ersten Grundlasur sowie die leicht deckende Untermalung, dann die skizzenhafte Eintragung der Hauptschatten, über die abermals lasiert wurde, worauf (vergleiche die beiden Augenbrauen mit schwärzeren Strichen) die größten Dunkelheiten teils durch Striche oder dunkle Ölharzlasuren mit leicht aufgesetzten grauen Temperaflecken erzeugt wurden, so daß der Kopf eine sehr reich und wohlberechnete Farbenskala erhielt, die bei dem ruinenhaften Zustand des Bildes heute, zum mindesten im vollen Umfange und mit allen Feinheiten, nicht mehr zu erkennen ist. Natürlich bedurfte es einer großen künstlerischen Selbstzucht und Übung neben dem Farbwerte dieser modellierenden Striche auch ihre formalen Relationen zu dem Ganzen nicht zu übersehen. — Der Apostelkopf aus Dürers Spätzeit zeigt eine ganz andere Technik. Über einer nur mehr wenig sichtbaren Grundlasur ist wohl eine Ölharzschicht gelegt, in die grau schattierende Töne vertrieben wurden. Es fehlt der langsame Aufbau des Ganzen auf Grund einer subtilen Vorzeichnung, frei

Abb. 74. M. Schongauer, Verkündigung (Stich). B. 3.

Abb. 75. Tiroler Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Verkündigung, Kloster Wilten.

und groß ist der Kopf hingeworfen zum Teil alla prima. Es ist möglich, daß diese sorglosere technische Herstellung des Kopfes infolge zu raschen Trocknens der Farboberschichten gegenüber dem Grund den heutigen ruinösen Zustand bedingt hat. Im allgemeinen muß aber gesagt werden, daß die wohl vom 14. Jahrhundert übernommene und vom 15. Jahrhundert weitergebildete Technik auch in den Werken der großen Meister des 16. Jahrhunderts keine prinzipielle Umbildung erfährt, nur die Geschicklichkeit in der Verwertung ihrer Ausdrucksmittel nimmt zu. Ein Vergleich des Kopfes des Ecce homo des Meister Francke (Abb. 8, Taf. VIII) mit dem von Grünewalds Kreuztragung (VIII, 6) zeigt, daß der Meister von Colmar nur die dünne modellierende Temperaoberschicht lockerer und rücksichtsloser gegenüber den gegenständlichen Einzelheiten legt wie Meister Francke und die Helligkeitsunterschiede, an keine klar organisierten Grenz(Form)-motive gebunden, in ein düsteres Geflimmer sich auflösen, in dem die Farbcharaktere allein ihre Sprache üben. Der Helligkeitskontrast zwischen dunkler Grundlasur und deckender Tempera wird dabei stark gesteigert und systematisch vom Dunklen ins Helle gearbeitet.

---

Die rein künstlerischen Verhältnisse unterscheiden sich natürlich ganz von unseren heutigen Verhältnissen. Den Begriff des Plagiates kannte man nicht. Was gut und schön war übernahm man, wann und wo man es fand, die großen Meister unterscheiden sich hierin nur durch Wahl und Verarbeitung der übernommenen Motive.

Vom systematischen Gesichtspunkte wird man dabei am besten über vier Kategorien sich Klarheit verschaffen:

1. Übernahme einzelner Motive von einer andern Stilsphäre.

Sie sind je nach der Geschicklichkeit des Meisters rein äußerlich durch formale Besonderheit als Fremdkörper am Bilde erkenntlich, deshalb wird sich auch die mißverstandene oder formveränderte

Wiedergabe des künstlerischen Denkens um so leichter ad hoc erkennen lassen, je nach dem Grade der persönlichen Verarbeitung des Übernommenen durch den Nachschaffenden. Ältere Elemente werden in einen neuen Stil ebenso übernommen als neue Elemente sich mit den Rudimenten eines älteren da und dort zu verbinden suchen. Doch können auch fremde kompositionelle Grundgedanken durch eine folgerichtige, das Ganze umfassende Neubildung zu einer künstlerischen Originalleistung werden, wo der Historiker notwendigerweise die Beziehungen zu fremden Gesichtsvorstellungen betonen muß.

Beispiel a):

Aus dem 14. Jahrhundert: Die Geburt oder Auferstehung des Meisters von Hohenfurth. Die Hauptperson zeigt (Abb. 145 u. 149) gegenüber den Nebenfiguren andere Stilelemente, ist jedoch in ihrer äußeren Silhouette in das Bildganze verarbeitet. Ebenso die Darstellung im Tempel (Abb. 72), kölnisch um 1350. Die Kopftypen entsprechen der älteren, zumeist im Fresko üblichen und mit starken Fernwirkungen rechnenden Gestaltungsweise: relativ klare Konturen; die Licht- und Schattengegensätze bestimmen sich nach den aus den charakteristischen Profilen gegenständlicher Einzelheiten gewonnenen Motiven. In den Gewändern sind die Silhouettenmotive gleichartiger Natur und die zarten Übergänge der Helligkeitsgegensätze sind hier Resultat eines das Ganze überschauenden künstlerischen Denkens. Während hierzu die Köpfe des Hohenpriesters oder des Joseph in einem den farbigen Relationen der Gewänder widersprechenden Kontrast stehen, ist dieser bei dem Kölner Bilde ums Jahr 1410 (Abb. 73) Motiv fürs Bild geworden, das in den zartesten Überleitungen nicht nur die einzelnen Gestalten, sondern auch das ganze Bild umfaßt. (Ausführlicheres über die kompositionellen Neuerungen siehe in dem Abschnitt über die Anfänge der Kölner Malerei.)

Abb. 76. M. Schongauer, Verkündigungsengel B. 1.

Beispiel b):

Aus dem 15. Jahrhundert: die Verkündigung aus der Schule Schongauers (Abb. 36). Die Gewandmotive verraten insoferne einen andern Stil, als ihre Gliederungsweise (womit natürlich nicht das sog. handschriftliche oder die charakteristischen Formeneinzelheiten gemeint sind) nicht mit der des Raumes in irgendeinem Zusammenhang stehen. Solche Bilder können im künstlerischen Sinne nicht als Originalwerke gelten, wenn sie auch im Sinne des Kunsthändlers und vielleicht auch des Historikers solche sind. Aus demselben Grunde sind auch die dem sogenannten Hausbuchmeister zugeschriebenen Bildwerke in Mainz (Abb. 37) keine Originalschöpfungen. Man untersuche die Frage, welche Beziehungen zwischen den Gewandmotiven und denen des Raumes in Dürers Holzschnitt (Abb. 39 und 40) hergestellt werden. Wären diese Gewandformen in ihren charakteristischen Einzelheiten auch anderwärts übernommen, so hätten sie doch durch ihre Bildverwertung eine neue Bedeutung erhalten. Dasselbe gilt auch für Dürers Dresdner Altarbild (eingehenderes hierüber in dem Band über Systematik). Doch sind schon im 15. Jahrhundert auch übernommene Kompositionsmotive ganzer Figuren zu einer durchaus originalen Raumkomposition verarbeitet worden, wie etwa in der Verkündigungsdarstellung eines Tiroler Künstlers im Kloster Wilten (Abb. 75), wo die Figuren aus zwei verschiedenen Stichen von Schongauer zusammengestellt sind (vgl. Abb. 74 u. 76). Denn der der Gruppe zugrunde liegende Bewegungsgedanke und die sinnlichen Differenzen der einzelnen Gestalten wirken in gleichem Sinne auch auf die Raumgestalt ein. So ist beispielsweise im Gegensatz zu der hochgenommenen rechten Seite der linke Teil der Balustrade entsprechend dem Gedanken der Niederkunft des Engels in Niedersicht gegeben und der ausweichenden Körperbewegung der Madonna nach rechts hin entsprechend stark nach rechts hin verschoben. Auch läßt der

Meister im Gegensatz zu Schongauer durch die starke Verlängerung der Unterkörper in Ähnlichkeitsbeziehung zu der vertikalen Hintergrundarchitektur die beiden Figuren gleichsam aus großer Tiefe emporwachsen, wo Schongauer die bloße Niedersicht des von der unteren Bildgrenze sich entwickelnden Podiums gibt und aus der motivischen Differenz der Figuren und Raumsilhouetten durch das Hineinarbeiten der Bildgrenzmotive die Bildeinheit gewinnt. Schongauersche Kompositionsprinzipien darf man natürlich hier nicht zum Maßstab der Beurteilung des Werkes machen, um so weniger als auch das Schongauersche Bild bei aller Feinsinnigkeit des Aufbaues nicht für alle künstlerische Gedanken des Wiltener Bildes entsprechenden Ersatz aufzuweisen hat.

2. Schulwerke,

d. h. solche künstlerische Leistungen, die selbständig komponiert sind, aber mehr phraseologisch mit dem angelernten Darstellungsapparat umgehen, ohne über dieselben komplizierten künstlerischen Denk-, bezw. sinnlichen Verbindungsmöglichkeiten wie der Meister zu verfügen; der einem komplizierten Denken entstammende Formenschatz wird einem einfacheren dienstbar gemacht.

Beispiel a):

Das Altarwerk aus dem 14. Jahrhundert aus Dobrcek. Die Mimik (Armbewegung) ist ohne weitere Schilderung der aus der Körperbewegung selbst sich ergebenden formalen Unterschiede allein tonangebend in der Komposition (zu vergleichen mit Abb. 152).

Beispiel b):

Verkündigung von Herlin in Nördlingen, 15. Jahrhundert (Abb. 77). Die Gewandfalten und Gesichtstypen werden hier in ihren charakteristischen Besonderheiten mehr als eine neue Mode vorgeführt, aber die feinen formalen Relationen, das eigentlich Geistige der Komposition, wird durch die „Verbesserung" des Bildes übersehen (vgl. das Bild Rogiers, S. 43, Abb. 38). Auch hier wird man nicht die Minderwertigkeit des Bildes feststellen, sondern die Eigenartigkeit der künstlerischen Vorstellung erfassen müssen. Dadurch, daß Herlin den Lichteinfall nur von vorne rechts her annimmt, nicht wie Rogier auch vom Fenster links oben, wurde schon die farbige Situation des Bildes verändert, ergab sich der isolierte Rückenkontur der Madonna wie die mangelnde Bindung des ganz weiß gehaltenen Engels mit dem Hintergrund; Hände und Arme verlieren durch die Freiheit ihrer Bewegung ganz den Bildgedanken. Die Marienfigur ist trotz der Ähnlichkeit mit der Vorlage doch motivisch ganz von dem in sich zusammenhanglosen Hintergrund getrennt und die schöne Profilierung des Betpultes, die Blumen und der freilich harmlose Eifer für die Schilderung gegenständlicher Einzelheiten sind kein Ersatz für den Verlust des formalen Zusammenhanges. Deshalb reden auch die Buchstaben der Schrift so laut, da das Bild weniger zu sagen hat.

Abb. 77. Herlin, Verkündigung, Nördlingen, Rathaus. (Phot. Höfle.)

Beispiel c):

Aus dem 16. Jahrhundert: Das Bild im Germanischen Museum Nürnbergs (Abb. 78) radebricht den Dürerschen Grundgedanken der Komposition wie eine schlecht gelernte fremde Sprache. In dem Dürer zugeschriebenen Gemälde in Graz (Abb. 79) ist aus dem Armmotiv das im Oval um das Knie herumgeführte Gewandmotiv entwickelt, während die rechte untere Gewandpartie durch den Anschluß an die Winkelform der folgenden Silhouette des musizierenden Engels bedingt ist, so daß die Verarbeitung und Vereinigung dieser beiden Motive den künstlerischen Gedankengang beherrscht; der Schüler verliert diese leitende Idee überall aus den Augen; so gleicht er rechts das Winkelmotiv der Gewandung an den Boden an, desgleichen läßt

Abb. 78. Heilige Familie, Schule Dürers, Germanisches Museum in Nürnberg.

Abb. 79. Madonna, A. Dürer (?), Graz.

er links den ausladenden Gewandbausch nach unten sich runden, statt wie Dürer die Ähnlichkeitsbeziehung zu dem zweiten darüber ansetzenden Motiv zu suchen. Die Figuren erscheinen trotz der ansprechenden Halbkreisform ihrer oberen Silhouette in der Einfachheit ihrer Gewandgliederung als Zutaten, die den Gedanken der Mittelgruppe nirgends weiterführen, doch bleibt auch für das Grazer Bild der symmetrische Hintergrund bedenklich, der auf die Gruppengliederung nirgends eingeht.

3. Werke, die aus den Motiven von Musterbüchern oder Stichen zusammengesetzt sind, ohne selbständige künstlerische Organisation.

Die älteste derartige Vorlage ist ein Pergamentsrotulus im Kapitelarchiv zu Vercelli mit Szenen aus der Apostelgeschichte[6]). Diese Musterbücher sind im hohen Mittelalter zum Teil die wichtigsten Quellen für die künstlerischen Schaffensprinzipien der Zeit. Aus dem Mittelalter ist das weitaus Bedeutendste des Villard de Honnecourt, leider nur in Kopie in der Pariser Nationalbibliothek erhalten, nicht bloß Vorlagenbuch, sondern auch eine Art praktischer Kunstlehre, in dem der Ideengang antiker Kunsttheoretiker noch weiterlebt (publ. von Lassus u. Darcel). Die Wiedergabe der Naturobjekte wird auf ein bestimmtes System gebracht, dessen Anwendung die Richtigkeit des Dargestellten gewährleisten soll. Die ästhetischen Grundprinzipien der Antike kommen hier in eine Sphäre, in der sich der mittelalterliche Glaube an eine geheimnisvolle Weltanordnung, an ein absolutes, in der Mathematik zu erfassendes Gesetz im Anschluß wohl an antike Überlieferungen (Vitruv?) auf das sinnliche Gebiet überträgt und zugleich mit dem konstruktiven Rationalismus der späteren Renaissance verbindet. Die Grundlagen von Dürers Proportionslehren sind bereits hier zu suchen. (Vgl. Abb. 81.) Aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts ist ein Musterbuch aus dem Kloster zu

Abb. 80. Musterbuch des Stephan Urach, München, Hof- und Staatsbibliothek.

Abb. 81. Blatt aus Villards Porträture, Original aus dem 13. Jahrhundert (nach Lassus und Darcel).

Abb. 82. A. Dürer, Weiblicher Akt, Berlin, Kupferstichkab. L. 38.

Rein in der Wiener Hofbibliothek (Cod. 507 a. hist. poet. 665) erhalten. Desgleichen hat sich eine solche Studienfolge eines fahrenden Malergesellen als Mustervorlage für Menschen und Tiere, Köpfe, Buchstaben usw. in einer Reihe von Tafeln erhalten (Abb. 68), die, zusammenlegbar in ein Lederfutteral gesteckt, eine Art Vademecum gewesen sind. (Das Ganze grau in grau, Grissailletechnik, nur zwei Köpfe sind in Farben ausgeführt.) Die Münchener Hof- und Staatsbibliothek besitzt das Musterbuch des Stephan Urach, in dem niederländische Landschaftsmotive des 15. Jahrhunderts wie auch Initialen romanischer Herkunft, also stilistisch ganz heterogene Dinge, sich finden (Abb. 80).

Goldschmidt hat (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXIII, 28) gezeigt, wie durch solche Musterbücher der Steinmetzen das Schema französischer Kompositionsmotive nach Deutschland gekommen ist. Man darf dabei nicht vergessen, daß im ausgehenden Mittelalter die Kunst bis zu einem gewissen Grade eben zugleich Schrift gewesen ist.

Daß natürlich im allgemeinen solche Studien und Skizzen im 15. Jahrhundert in den künstlerischen Entwicklungsgang der einzelnen Lokalschulen nicht mehr so entscheidend eingegriffen haben, wie das teilweise im frühen Mittelalter der Fall war, liegt in der Natur der Sache. Vielmehr hat sowohl durch den Handel mit ausländischen, besonders niederländischen Bildern, der vor allem in Köln blühte (s. Anm. [2]), wie anderseits durch die Reisen der Maler nach berühmten Kunststätten der künstlerische Ideenaustausch stattgefunden. (Dürer war am Oberrhein, in Venedig und in den Niederlanden, und schon am Ende des 14. wie vor allem im 15. Jahrhundert sind Reisen nach dem Rhein, Frankreich und den Niederlanden wie auch Italien keine Seltenheiten.) Das Braunschweiger Skizzenbuch eines Prager Malergesellen (Abb. 83) [7])

ist deshalb besonders lehrreich, weil es zeigt, wie schon damals die Lernenden begannen bei aller Unbeholfenheit im einzelnen doch mit freiem Blick für das Wesentliche in den verschiedenen neumodischen Stilen zu schaffen. Da wird der Stil des Meisters Theoderich in Prag (Abb. 83a) nachgeahmt mit seinen untersetzten Gestalten und den etwas matt und schwer herabhängenden Kleidern, daneben die nervöse Unruhe und Wildheit des Meisters von Wittingau mit seiner reich und schwungvoll gegliederten Gewandung (vergl. Abb. 83b) und schließlich die kokette Eleganz der Miniaturisten der Wenzelbibel mit den charakteristischen langen Endkurvaturen der Kleidersäume (Abb. 83c). Man ist erstaunt, daß eine zudem noch so unbeholfene Hand doch so frei sich in den verschiedenen Zeitstilen versuchen konnte, wobei er freilich nicht viel mehr zu geben vermag als manche moderne Kunstkritiker, die den „Gewandstil" nach den gleichen Grundsätzen zu beschreiben versuchen.

Ein gutes Beispiel für diese, aus dem Musterbuch entlehnten fertigen Kompositionen ist das Passionsbildchen in der Sammlung des Germanischen Museums (Abb. 84), wo ein wohl in Köln ausgebildeter wandernder Malergeselle die einzelnen für sich komponierten Szenen der Vorlage einfach nebeneinander stellt, ohne den Gedanken an eine Verbindung der Gruppen, deren rechteckige Silhouetten dem Musterbuch entsprechend sich deutlich voneinander sondern. (Siehe die eingezogenen schwarzen Linien der Abbildung.) Doch sind für die Wanderungen einzelner Figurentypen auch jetzt diese Musterbücher entscheidend gewesen (Abb. 100a—100n)[7]. Daneben dienten auch Skizzenbücher als Unterstützung des sich entwickelnden sinnlichen Gedächtnisses und weitaus die meisten der uns erhaltenen doppelseitigen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts sind Schülerkopien aus Skizzenbuchblättern nach verlorenen Originalskizzen der Meister. Aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts lassen die beiden oberrheinischen Bilder (Abb. 85 und 86) die Verwendung festgelegter Raummotive für die verschiedenen Figurengruppen erkennen, wobei nur einzelne Sächelchen ihren Platz wechseln, ohne daß irgendwie an Erscheinungsrelationen der Motive unter sich gedacht würde. Über der bloßen Beschreibung der in den Typen festgelegten Historie wurden die wechselnden Grundbedingungen des Kompositionsgedankens übersehen. (Über die Prinzipien in der Unterscheidung von Original und Kopie, siehe den Band über Systematik der Kunstwissenschaft.) Die Zeichnung

Abb. 83a

Abb. 83b

Abb 83c. Skizzenbuch eines Prager Malergesellen vom Ende des 14. Jahrhunderts, Braunschweig.

Abb. 84. Aus einem Skizzenbuch zusammengesetztes Bild eines westfäl. (?) Malers vom Anfang des 15. Jahrh.
(die eingezogenen schwarzen Linien zeigen die Grenze der aus einem Vorlagenbuch übernommenen Kompositionstypen an)
Nürnberg, Germanisches Museum.

Abb. 85. Oberrheinisch vom Anfang des 16. Jahrhunderts, Anbetung des Kindes, Colmar, Museum.

Abb. 86. Oberrheinisch vom Anfang des 16. Jahrhunderts, Anbetung der Könige, Colmar, Museum.

Abb. 87. A. Dürer, Studie zu einem Ecce homo (nach dem Modell) 1522, Kunsthalle Bremen L. 131.

Abb. 88. A. Dürer, Studie zu einem Ecce homo (aus dem Gedächtnis) 1515, Wien, Albertina L. 538.

selbst diente natürlich damals nur den praktischen Bedürfnissen der Künstler als Vorstudie, Vorlage oder Vorbild, erst im 16. Jahrhundert erhält sie selbständigen künstlerischen Wert. Die besonders auch durch die Stiche leicht zugänglichen Kompositionsmotive haben natürlich die Feststellung der Grenzen der Lokalschulen erschwert. Immerhin ist die stillose Übernahme heterogener Kompositionsgedanken nach den uns erhaltenen Materialien nicht allzu häufig. Daß seit dem Ende des 14. Jahrhunderts das Studium des Modells eine neue Bedeutung erhielt, ist bei den allgemeinen kulturellen Tendenzen der Zeit nur selbstverständlich. Doch sind unmittelbar Naturstudien bei dem streng geordneten Vorstellungsbesitz der Zeit vor dem 16. Jahrhundert mit Sicherheit oft schwer erweisbar. (Gliederpuppe aus dem 16. Jahrhundert in Berlin.)

---

Das Studium des Modelles hat den Gesichtsvorstellungsbesitz der Künstler vor allem bereichert, das Arbeitsprinzip aber blieb dasselbe wie in der vorangegangenen Zeit. Nur selten sind einzelne Naturstudien direkt ins Bild herübergenommen worden (siehe die Hände in Dürers Gemälde, Abb. 96). Die bildmäßige Verarbeitung der Studien erfolgte teils unter Benutzung der Studie, teils aber auch durch freie Wiederholung aus der Vorstellung heraus. Das uns erhaltene Material entbehrt freilich noch einer genauen Durchsicht, die ein abschließendes Urteil über diese Probleme ermöglichte. Die Studie Dürers (Abb. 87) läßt nicht nur das eifrige Studium der Individualität des Aktes erkennen, auch der rein künstlerische Tatbestand erweist die nachträgliche Verarbeitung der durch die Haltung des Modells sich ergebenden Motive, während die Studie vom Jahre 1515 (Abb. 88) rein aus der sinnlichen Vorstellung geschaffen ist. Denn jede Muskelsilhouette ist hier durch den das Ganze umfassenden künstlerischen Grundgedanken bestimmt, während in dem jüngeren Gegenstück aus der Beschreibung ihrer Sonderbewegung und ihrer sinnlichen Verbindung mit den nächstliegenden Teilen sich erst der künstlerische Gesamtbestand ergeben hat. Man kann das am besten u. a. an der Wiederholung des Bicepsmotivs in dem an das Akromion anschließenden Trapeziusteil erkennen, wo die Studie (Abb. 87) die charakteristischen Sonderprofile der einzelnen Muskelkomplexe gibt, ähnlich wie

Abb. 89. A. Dürer, Modellstudien für den Kupferstich B 1 von 1504 (Adam und Eva) aus der Sammlung Sloane, British Museum, London, L. 234.

an der rechten Seite die bloße Überschneidung von Kopfnicker und Trapezius an Stelle ihrer sinnlichen Einheit der Zeichnung vom Jahre 1515 tritt. Auch sind die modellierenden Schraffuren in ihrem Verlauf durch den aus der Mimik der Gestalt abgeleiteten Bewegungsgedanken bestimmt, jeder Muskel mithin in einer „idealen Aktion“ gedacht, wie sie einem Modell selbst nie entnommen werden kann. Interessant ist die Überleitung der der Blickrichtung folgenden oberen Schraffuren in die des unteren Teiles, wo in der älteren Studie die schlaff herabhängende Epidermis mit den müden Gliedern der Resignation des Blickes akkordiert, d. h. der physische Zustand den psychischen illustriert. Die spätere Studie macht im Sinne von Michelangelo aus einem Bewegungsgedanken ein in allen seinen Gliedern streng geschlossenes Erscheinungsmotiv, das in seiner Gesamtheit zur Gebärde wird.

Die durch Modellstudien entstandene Skizze (Abb. 89) illustriert in gleicher Weise das Arbeitsprinzip. Ein Teil des Modells mit dem Stab in der Hand links oben, rechts eine Detailzeichnung des Armes nach dem Modell, der Arm in der Mitte stellt die künstlerische Verarbeitung der so gewonnenen Gesichtsvorstellungen dar. Während der Bizeps und die Beugemuskeln des Unterarmes völlig verschiedene Profile aufweisen, wird der Oberarm in der zweiten Studie auf die Breite des Unterarmes gebracht, wobei nicht nur die äußeren Silhouettenmotive einander angeglichen werden, sondern auch die inneren: Der Deltoides wird vom Akromion an mit dem Bizeps in einer energisch gewundenen Silhouette zusammengefaßt, die auch in dem Unterarm nun die Gliederung bestimmt. Daher auch der Eindruck der das Ganze nun durch dringenden Energie. Dürer hat auch auf die Arm und Hand trennende Horizontalfalte der Epidermis verzichtet und die beiden Handballen aus den Längssilhouetten des Unterarmes sich entwickeln lassen.

**4. Umarbeitung, Kopien und Fälschungen berühmter Originale. Modernisierung.**

Nachahmungen berühmter Originale des Meisters oder Übersetzungen von Zeichnungs- oder Stichkompositionen ins Farbige sind im 15. und 16. Jahrhundert relativ leicht erkenntlich, da der künstlerische Eigensinn doch stärker entwickelt war als die Anpassungsfähigkeit an fremde Welten. Die Zahl der Kopien nimmt mit dem Persönlichkeitskultus der Renaissance zu, als man beginnt nicht mehr das Bild als vielmehr die Persönlichkeit in der Bildschöpfung zu verehren. Kompositionskopien im Mittelalter wurden der Deutlichkeit der Darstellung oder des Unvermögens der Darstellenden wegen nicht der Wertschätzung ihres Urhebers halber vorgenommen, Namensfälschungen finden sich schon im 16. Jahrhundert, ausgiebig dann durch den beginnenden Sammeleifer im 17. Jahrhundert[8]). Interessante Streiflichter hierauf wirft der Aufsatz über die Fälschungen auf Dürers Namen aus der „Sammlung des Erzherzog Wilhelm" von Gustav Glück in den Jahrbüchern der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 28.

Abb. 90. A. Dürer, Paumgartner als Eustachius vor der Restauration (Phot. Bruckmann).

Historische Gerechtigkeit im heutigen Sinne kannte man damals nicht. Jede Zeit vertritt ihren Willen und ihren Geschmack der älteren gegenüber erbarmungslos. Der Clarenaltar im Kölner Dom ist infolge Beschädigung Anfang des 15. Jahrhunderts, etwa ein Menschenalter nach seiner Herstellung, „restauriert" worden[9]). Abbildung 91 zeigt den Stil des Altars vor dieser Überarbeitung; Abbildung 93 den Stil des übermalten Altars. Bei A und B werden die Locken des darunter liegenden längeren und größer gegliederten Bartes (auch teilweise noch unter der deckenden Farbschicht links daneben) sichtbar. In Abb. 92 ist über dem ornamentierten, also freiliegend gedachten Grunde im 15. Jahrhundert die Figur u. a. unter Ergänzung des oberen Teiles gemalt worden. — Kopien wurden damals ganz naiv dem Geschmack des Kopisten oder des Auftraggebers entsprechend angepaßt. Im 17., 18. und noch 19. Jahrhundert wurden Bilder oft zurechtfrisiert, was unseren Galerieverwaltungen noch bis auf Jahrzehnte hinaus zu tun gibt. Dürers sog. Paumgartner-Altar ist ein Beispiel für viele, wie man fertige und gut erhaltene Werke im Zeitgeschmack dem Sammler zuliebe verbesserte. Daß die Umarbeitung des Dürerschen Originals (Abb. 90) durch den Hofmaler Maximilians I., J. H. Fischer (?), (nach 1613) sehr geschickt, reizvoll und auch kunstgeschichtlich höchst interessant gewesen ist, ist ebenso außer Zweifel wie die Tatsache, daß dadurch alles verloren ging, was Dürers Absichten im speziellen wie seinem Stil im allgemeinen entsprach, trotzdem man sich Dürerscher Kompositionsmotive bediente wohl in dem guten Glauben, dadurch den primitiven Stil des Meisters in den seiner Glanzzeit zu übersetzen. Man wollte vor allem die penible Engigkeit des Bildes durch den Einbau der Gestalt in eine reichgegliederte panoramatische Räumlichkeit beseitigen, wobei der Kompositionsgedanke mit all seinen Konsequenzen durch entsprechende Umbildungen, Ergänzungen und Zugaben auch auf sehr viele Einzelheiten sich erstreckte (Verdickung des Fahnenschaftes, Beseitigung der Fahnen, Hinzufügung von Helmen, Schilden usw.). Aber diese so fein differenzierten, charakterisierenden Bildideen wurden hier den Tendenzen eines nivellierenden Geistes geopfert, der einem unpersönlichen Bildideal zuliebe das Individuelle der Gesamtstruktur geopfert hat. Die Beseitigung der Heiligenattribute profaner ritterlicher Idealgestalten zuliebe, die man in den dargestellten Persönlichkeiten suchte, ging damit Hand in Hand, doch sind auch Kopien von berühmten Meistern aus dem 16. Jahr-

Abb. 91. Kölner Clarenaltar, Dom (originaler Zustand ums Jahr 1380 vor der Übermalung).

Abb. 92. Kölner Clarenaltar Ausschnitt (Beispiel für Ergänzung u. Übermal. auf alt. Grund)

Abb. 93. Kölner Clarenaltar, Dom (Zustand nach der Übermalung ums Jahr 1410).

hundert erhalten, die sich so großer Objektivität befleißigen, daß noch heute ein sicheres Urteil über die Entstehung und Herkunft der Bilder schwer abzugeben ist. Vom systematischen Standpunkte aus wird man von Fälschungen jedoch nur da reden können, wo heterogene Kompositionsmotive eines Meisters in mehr oder weniger variierter Form zu einem neuen Bilde vereint wurden, um unter möglichster Verschleierung der eigenen Anschauungen im Sinne und Stil einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit den Eindruck der Originalität des Übernommenen in seiner Gesamtheit zu erzielen. Es wird darauf ankommen, die äußerliche und nicht verstandene Wiedergabe fremder Kompositionseigenarten in dem Bilde zu erkennen. Fälscher können nur die Handschrift, nicht das künstlerische Denken nachahmen. Andernfalls wären sie keine „Fälscher", sondern gleichwertige Künstler. Fälschungen, nur aus Musterbüchern und Skizzen zusammengesetzte Schulwerke oder Kopien, können naturgemäß nicht immer klar voneinander geschieden werden, da der Begriff der Fälschung die nicht immer erkennbare Absicht des Betruges in sich schließt und zuweilen eine einfache Kopie erst später mit der Meistersignatur versehen worden sein kann. Kopien, die unter Aufsicht des Meisters von Gesellenhänden vorgenommen worden sind, kommen erst im 16. Jahrhundert, ausgiebig dann im 17. Jahrhundert vor.

a) Kopie („verbesserte") aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 94 u. 95) nach Holbeins Originalporträt Heinrichs VIII. in Rom, Nationalgalerie.

Der Körper des Königs erscheint plastischer in der Kopie, das Bild hat jedoch seinen künstlerischen Sinn verloren; wie so oft beim Porträt fordert der Gegenstand (in der Kopie) gegenüber dem „Bilde" sein Recht. Man sieht schon auf den ersten Blick, daß die strenge Zucht in dem Bilde verloren gegangen ist, die dem Original bei aller Freude am Stofflichen eine hieratische Strenge verleiht. Nirgends wagt eine gegenständliche Einzelheit seine Individualität gegenüber der formalen Realition zur Geltung zu bringen, wo der Kopist mit der artistischen Schilderung gegenständlicher Einzelheiten prunkt. Selbst die Schrift muß im Zusammenschluß mit dem Augenmotiv der in der streng geschlossenen Schultersilhouette ebenso wie dem Bild formal zum Ausdruck gelangenden Breitenausdehnung Rechnung tragen. Der farbige Kontrast des dunklen Ärmelbausches mit der hellen verwirrenden Pracht der Gewandung der Kopie ist im Original Bildmotiv geworden. Denn die gleichmäßig über Ärmel und Wams verteilten weißen Hemddurchzüge — in der Kopie am Wams verschieden zu denen der Ärmel — stehen im selben Verhältnis zu dem Mittelton der Stickerei und dem dunklen Grunde, wie der Schulterpelz, der graue Mittelton des Wamses und die lichten Flecke darauf. Auch die Feder, Gesichts- und Hutfarbe wiederholen rhythmisch diesen farbigen Grundakkord; überall sieht man denselben Farbendreiklang, wobei auch die Silhouetten der Farbflecken in streng geregelter Beziehung zueinander stehen. So sind die Ketten jeweils klar und logisch aus dem formalen Aufbau ihrer Umgebung herausentwickelt, wobei sie auch farbig ebenfalls das Grundmotiv („Dreiklang") wiederholen, was in der Kopie übersehen ist. Der obere Horizontalkontur wird durch

Abb. 94. H. Holbein d. J., Porträt Heinrichs VIII., Rom, Nationalgalerie (Phot. Bruckmann).

Abb. 95. Veränderte Kopie nach Holbeins Porträt Heinrichs VIII., Windsor, Kgl. Schloß.

die detaillierte Schilderung des Pelzes in der Kopie völlig zerrissen. Der untere Teil mit seinen steifen Silhouetten ist als ungehörige Zugabe zu der Gliederung der oberen Partie leicht erkenntlich. (Beim Original wird zudem durch die nach unten zunehmende Beschattung der Unterkörper der Farbe des Bildraumes des „Hintergrundes" angeglichen.) In der Kopie bringen die geraden Konturen alles in eine verlorene Ebene, trotzdem am Schwertknauf ebenso wie unter den Ketten oder dem Pelz die Schlagschatten die räumliche Isolierung der Teile voneinander betonen. Auch fehlt dem linken herabhängenden Gewandpelz motivisch der Zusammenhang mit den nebenstehenden Faltenmotiven. Das Schwarz der Ärmel fällt bei der Kopie in den dunklen Hintergrund hinein und bildet mit diesem zusammen eine tote Sphäre in dem verworrenen Leben des Bildes. Am Original wird die charakteristische Form des Breitschädels durch die des Körpers motivisch gesteigert, das Gesicht ist deshalb — formal gesprochen — viel stiller als in der Kopie, desto mehr spricht die majestätische Strenge des Bildes und die Pracht kann hier in der Logik der Erscheinungsrelationen nicht brutal werden.

b) Fälschungen. Beispiele Abb. 96. Zeichnung des H. Hofmann unter Verwertung der Motive des Dürerschen Bildes „Christus unter den Schriftgelehrten".

Die Zeichnung variiert die Dürersche Bildkomposition im Palazzo Barberini (Abb. 97), in dem die Mittelfigur nach der Wiener Engelszeichnung Dürers verändert (Abb. 96) und dann die Kopfzahl der zuschauenden „Schriftgelehrten" vermehrt wurde. Der Entwurf soll auch in einem Gemälde zur Ausführung gelangt sein, das im Wiener Kunsthandel vorübergehend auftauchte[10]). Diese wohl zum Zwecke der Fälschung vorgenommene „Verbesserung" des Bildes zerstört natürlich den Grundgedanken der Komposition: Auch in dem engen Gedränge bleibt doch eine Tempelstille und Größe wirksam, dem Ernst der Situation entsprechend. Der langbärtige Patriarchenkopf wächst mit den Körpern aus ungewissen Tiefen und die Gruppe, durch die Erscheinungsmotive der Hauptgestalt bestimmt, nimmt in ihrer strenggeschlossenen Silhouette auch die Bildgrenze in sich auf, ohne daß man die in dem Wirrwarr der Kopfsilhouetten ganz verlorenen materiellen, horizontalen Linien sieht, die an Stelle der feinen Überleitung der Niedersicht in die Profilansicht die Gruppe in gestaffelte Schichten auflöst, wobei in eintöniger Wiederholung von Licht und Schatten auch der das Ganze gliedernde und zusammenfassende Helligkeitswechsel des Originals

Abb. 96. Hans Hofmann, Christus unter den Schriftgelehrten, Zeichnung, Budapester Nationalgalerie.

Abb. 96 a. Dürer, Handzeichnung vom Jahre 1506, Wien, Albertina, L. 496.

Abb. 97. A. Dürer, Christus unter den Schriftgelehrten, Rom, Palazzo Barberini.

übersehen wird. In der Fälschung ist die Hauptfigur wohl räumlich im Mittelpunkte des Bildes, nicht aber in Analogie zu den inhaltlichen Beziehungen formal das bestimmende Motiv wie in dem Original, wo freilich die vielen Hände auch einen verworrenen Mittelpunkt im ganzen bilden. Die Hände sind eben aus einzelnen Naturstudien hervorgegangen, die, unverändert im Bild hereingenommen, sich nicht so ganz seiner Ordnung mehr fügen konnten. Durch den Dürerschen Jünglingskopf wird zudem alle Engelsgüte

Abb. 98. A. Dürer, Madonna mit Kind, Zeichnung in Wien, Albertina (1512).

Abb. 99. Daniel Fröschel, Madonna mit Kind, Wien, kais. Gemäldegalerie.

auf die ins süßliche übersetzte Christusfigur, Dummheit und Gemeinheit, desto reichlicher an die Zuhörer verteilt, während im Original der erbitterte Kampf der Gedanken mehr gilt als die feminine Verhimmelung des christlichen Helden. Noch im 17. Jahrhundert sind solche zum Teil aus künstlerischen Absichten entstandenen Kompilatorenwerke nach Dürerkompositionen zu finden[11]).

In der Umsetzung der Zeichnung Dürers in ein Gemälde (Abb. 98 und 99) ist der gegenständlich-stoffliche Unterschied (Hautfarbe, Hemd, Gewandung) zu einem sinnlichen geworden, der die Farbeneinheit der Zeichnung aufhebt. Der Kopist hellt an dem Halse der Madonna die Dunkelheiten zur Angleichung an die Lichtpartien auf, unterscheidet aber gleichzeitig die Gewandung durch die Verdunklung vom Hemde. Es macht daher in der Kopie nicht viel aus, daß der Himmel durch die Wolken charakterisiert wird, die Vorlage besitzt viel mehr von seinem Lichte, das die Gestalt hier formt. Der künstlerische Reichtum des Gesichtes entspricht dem der Gewandung. In der Kopie wirken die Dürerschen Gewandformen schon deswegen erzwungen, weil das glatte Gesicht der Madonna künstlerisch nun einer ganz anderen Welt angehört, deren sinnliche Eigenart in Dürers Original in allen Teilen in gleicher Weise zu finden ist.

### 5. Selbständige motivische Weiterbildungen fertiger Kompositionen.

Fast bei allen Meistern, großen wie kleinen, wird man Nachbildungen und Verwertungen fremder Kompositionen oder einzelner Typen nachweisen können. Die Geschichte der Typenwanderungen wäre für einzelne Zeiten und Schulen erst noch zu schreiben. Man kann natürlich nur da von einer originalen Weiterbildung sprechen, wo die Veränderungen konsequent auf die Gesamtheit des übernommenen Gesichtsvorstellungskomplexes sich erstrecken und demgemäß auch ein neuer, originaler, künstlerischer Gedankengang entsteht. Dürer modernisiert Werke des 15. Jahrhunderts, wie er seinerseits von Aldegrever u. a. modernisiert wird, und doch ist das Prinzip der Umformung insofern eben ein anderes, als Aldegrever eben nur Teile, nicht wie Dürer das Ganze umzubilden versteht.

Abb. 100a. Johannes, französisch, Anfang 15. Jahrh. Miniaturausschnitt, Hofbibliothek, Wien.

Abb. 100b. Meister Berthold von Nördlingen, Hl. Barbara, Seligenstädter Altar, Darmstadt.

Abb. 100c. Madonna, nordfranzösisch, Anfang 15. Jahrh., Kollektion Gamondo.

Abb. 100d. Hl. Johannes, nürnbergisch, Deichselscher Altar, Anfang 15. Jahrh., Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 100e. Madonna, nürnbergisch, Deichselscher Altar, Anfang 15. Jahrh., Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 100f. Hl. Bartolomäus, böhmisch um 1370, Prag. Rudolfinum.

Abb. 100g. Hl. Johannes, bayerisch um 1400, Bayer. Nationalmuseum, München.

Abb. 100h. Hl. Margaretha, kölnisch um 1400, Handzeichnung, Budapest.

Abb. 100 i. Madonna um 1400, Nürnberg, St. Sebald.

Abb. 100 k. Französische Madonna, Collection l'honeux à Huy.

Abb. 100 l. Madonna, mittelrheinisch, Nürnberg, Germ. Museum.

Abb. 100 m. Madonna, schwäbisch, Anfang des 15. Jahrh., Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 100 n. Hl. Katharina, schwäbisch (?) um 1460, Aachen, Suermondt-Museum

Der mitteleuropäische Länderkreis nördlich der Alpen erscheint im Hinblick auf solche Typenwanderungen (siehe Abb. 100a—n) als ein Kulturkreis, der sich durch den engen Ideenaustausch die Materialien des künstlerischen Denkens vermittelt, aus deren besonderer Verarbeitung sich ebensosehr der Stil der lokalen Schulen als das Gemeinsame größerer national zusammengehöriger Gruppen gewinnen läßt. Die neuere Kunstgeschichte hat auch diese Aufgaben erst noch in Angriff zu nehmen. — Die allen Figuren gemeinsamen charakteristischen Komplexe sind leicht ersichtlich: ein in einer mehr oder weniger deutlichen Dreiecksform sich aufgipfelndes Spielbeinmotiv der Gewandung, die aus diesem sich herausentwickelnden lappigen Bogenfalten, die über den Bauchpartien die unteren Extremitäten mit den oberen verbinden und von den krausen Wellenmotiven der weit herabreichenden Ärmel umschlossen werden. Aus diesen Vorstellungselementen erwachsen immer neue Gesichtsvorstellungsverbindungen, die bald die so schlichte Charakteristik körperlicher Einzelheiten (100i), bald ein in graziöser Eleganz sich formendes Einheitsideal (Abb. 100a) als Ziel des Denkens sich setzen, bald beides zugleich zu geben sich bemühen (Abb. 100b) oder aus der Mimik von Gesicht und Hände das bestimmende Grundmotiv gewinnen (Abb. 100f, g). Dabei werden teils „gotische" ältere Kompositionsrudimente in das Standmotiv mit herübergenommen (Abb. 100i, l, m, n) oder mit krampfhafter Anstrengung aus dieser Grundform ein ihm zum Teil entgegengesetztes Bewegungsmotiv der Hände gelegentlich abzuleiten versucht (Abb. 100h), während die Nürnberger diese gesprächigen Formen in das ruhige Standmotiv übertragen, in dem mehr die geistig-sinnliche Existenz im Sinne der Renaissance, nicht ihre explosive Wirksamkeit, sondern ihre anmutige Harmonie zum Ausdruck gelangt (Abb. 100e, i und b). Das Ziel ist überall im ganzen leicht ersichtlich: ein überpersönliches Erscheinungsideal und ein dementsprechend transzendentaler Grundcharakter der Gewandformen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist das anders geworden: In Abbildung 100a trägt der Körper die Gewandung, deshalb liegen beispielsweise die Schulterpartien außerhalb der Erscheinungsbeziehungen der mittleren und unteren Gewandmotive (zu vergleichen mit Abb. 100b, e, f, g). Dürer versucht diesen Dualismus zu beseitigen (Abb. 101 a). Er hat die traditionellen Kompositionstypen nach seinem Sinne „verbessert", wobei die Umarbeitung unter Beibehaltung der allgemeinen Formen der Außensilhouetten auf das Ganze sich erstreckte. Im Holzschnitte (Abb. 100) vom Ende des 15. Jahrhunderts noch die „hängende" Gewandung der Rückenpartien als ein etwas verlorenes Motiv gegenüber der durch die Mimik bestimmten Transzendenz der Formen des linken Teils. Der Kontrast der krausen Vielgliedrigkeit der

Abb. 101. Holzschnitt aus d. Missale speciale gedruckt von J. Grüninger, Straßburg 1493.

Abb. 101 a. Dürer, Holzschnitt Kreuzigungsausschnitt, 1510. B. 55.

Gewandung unter dem Ärmel sucht er zu beseitigen, indem er die durch den zurückgenommenen Arm und seine motivischen Ähnlichkeitsrelation unten entstandene Schräge durch Übertragung auf die linke Außensilhouette dazu benutzt, um durch ihre Fortführung in den Innensilhouetten von unten nach oben, von rechts nach links in großen Konturen das Ganze zu umfassen. Man kann aber nicht sagen, die ältere Komposition sei nun in ihrem Grundgedanken vollendet worden. Die Veränderung greift vielmehr in dem Motiv einen ganz anderen Gedanken auf: Der nervöse Schreck, das plötzliche Zusammenfahren nach vorangegangener Ruhe ist in den dissonierenden Formen der älteren Figur zum Motiv geworden, während in Dürers Komposition die bloße formale Geschlossenheit der übernommenen Motive Endziel der Gestaltung ist.[11])

Wie einzelne Figuren so wurden auch ganze Kompositionen zu feststehenden Typen, die eine künstlerische Umformung im Sinne der Schule oder eine Neubildung im Sinne des Originalwerkes erfahren haben. Hierher gehören natürlich vor allem auch die schon im 15. Jahrhundert besonders bei Schongauerschen Stichen üblichen Umsetzungen von graphischen oder malerischen Werken ins Relief. Es gibt im 16. Jahrhundert Fälle, wo den besonderen und neuen Kompositionsbedingungen durchaus Rechnung zu tragen versucht wird. (Leu Hering, in seinen Eichstätter Reliefs, siehe Mader, L. Hering). Im allgemeinen aber begnügt man sich mit einer, den neuen Geschmacksbedingungen Rechnung tragenden Umbildung gegenständlicher Einzelheiten. Das Relief des Bordesholmer Altars ist als Beispiel neben vielen anderem zu nennen (Schongauerstiche!)[12]). Die Verflüchtigung der so langgestreckten Figuren in die Flammenmotive des Hintergrundes mußte von dem Plastiker damals als ein malerisches Spezifikum verworfen werden, anderseits wäre der die beiden Gruppen verbindende Hölleneingang, im Relief so weit in den Vordergrund gerückt wie in der Vorlage, doch zu anspruchsvoll geworden und, reduziert auf eine kleine Nische, wird dessen verbindende Funktion durch die Wiederholung des ausgestreckten Armes und die so entstehenden Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen links und rechts zu ersetzen versucht. Freilich wird dieses Armmotiv nicht mit den übrigen Gruppenteilen wie bei Dürer verbunden, zumal die panoramatische Sonderexistenz der idealisierten Gestalten mit ihren weichen Formen und träumerisch sentimentalen Blick und Gesten, d. h. das gegenständlich Einzelne mehr gilt als die sinnliche Einheit des Ganzen. Die häufige und oft gedankenlose Übertragung solch malerischer Kompositionen ins Holzrelief ist natürlich kein Zeichen für eine hohe Geschmackskultur. Der Süden hatte hierin ein künstlerisch viel feineres Gefühl.

Auf rein malerischem Gebiete sind die Modernisierungen von Dürers sog. Großen Glück kunstgeschichtlich und kunstwissenschaftlich gleich lehrreich (Taf. VII). Dürer hat die Figur selbst „Nemesis" genannt. Eine rollende Kugel auf einer Gewitterwolke trägt die beflügelte Gestalt, mit dem Goldkelch in der einen, den Zügel in der andern Hand, über die tief unten liegende Erde hinweg. Man kommt unbefangenen Auges über eine Atelierpose und Maskerade nicht ganz hinweg. Das scheinen auch die späteren Künstler empfunden zu haben. Aldegrever (Abb. 105) hat etwa fünfzig Jahre später eine schlanke Amazonengestalt daraus gemacht, die kunstgerecht den Buckelpokal serviert und, die Schönheit des ganzen Körpers darbietend, eine elegante Wendung auf der Kugel macht, die bei Dürer sicherlich erst nachträglich den für einen ebenen Boden erdachten Füßen untergeschoben worden ist. Aber was die Figur an „Schönheit" gewonnen haben mag, hat das Bild verloren. Man zeichne die Silhouette der Figur samt Flügel und

Abb. 102. H. Brüggemann, Holzrelief des Bordesholmer Altars (1521).

Abb. 103. A. Dürer, Christus in der Vorhölle, Holzschnitt (um 1510). B. 41.

Zutaten nach und man wird verworrene Konturen erhalten, denen der Zusammenhang mit dem Wolken. motiv fehlt. Bei Dürer wird eben durch Flügel und Arm die Ähnlichkeitsbeziehung zu dem Wolkenmotiv hergestellt, das die flatternde Gewandung ebenso energisch aufgreift, wie die in Aufsicht gegebene Landschaft, deren Berge, Flüsse, Häuser und Seen im gewitterigen Halbdunkel nicht nur im einzelnen sondern auch im ganzen im Sinne eines musikalischen Motives die Grundformen der Wolkensilhouette wiederholen. „Nemesis" schwebt nicht nur über der Erde, sie beherrscht sie, ein Gedanke, der aber nicht durch die Gebärde sondern durch die formalen Relationen sich auszudrücken versteht. Der Inhalt ist Form gewordene Geistigkeit. Die Figur hat in dieser Unverrückbarkeit ihrer alles bestimmenden Stellung etwas von der unwiderstehlichen Macht des Gesetzes. Den düsteren Gewitterzauber, der ihre Gegenwart verkündet, begleitet sie mit ihrem Spott. Man entdeckt auf einmal, wie gut diese harte Lebendigkeit der brutalen Körperkonturen, ebenso „häßlich" wie kraftvoll zur Idee des Ganzen paßt. Man darf nur über der als häßlich empfundenen gegenständlichen Einzelheit die Schönheit des Ganzen nicht vergessen. Der gewitterige Farbkontrast der Landschaft unten kehrt auch in der Figur oben wieder, und die Ruhe ihrer Haltung findet bildmäßig ihr Analogon in dem schweigenden Grau des Hintergrundes, der Gestalt, die wie eine starke Macht aus wilder Überfülle emporwächst und mit bitterem Lächeln über die Grenze des Lebens hinschreitend seine eigensinnige Stärke, seine Nichtigkeiten und seine Wunder vor das stille Firmament der Ewigkeit treten läßt, wo jedes Ereignis, sich in die Unabänderlichkeit des Seins verlierend, zum Zustand und Gesetz wird.

In dem Stiche Aldegrevers ist die Figur (Abb. 104), vor dem offenen Grabe stehend, ins Sentimental-Romantische gezogen und ohne dies traumhafte Vorwärtsdrängen der Glieder in prätentiöser Würde in einen weiten, aber formal recht zimperlichen Raum gestellt, der zu den robusten schwellenden Formen des athletischen Körpers schlecht passen will.

Manuel Deutsch übersetzte das Ganze ins Volkstümliche mit parodistischen Tendenzen (Abb. 106). Die übersinnliche Idee des Ganzen und die formalen Beziehungen sind recht gründlich beseitigt worden. — Daneben wären auch die Verwertung und Umarbeitung außerdeutscher Motive zu nennen, die im 14. und

Abb. 104. Aldegrever, Allegorie, Stich (1525). B. 134

Abb. 105. Aldegrever, Nemesis, Stich (1555). B. 143.

15. Jahrhundert natürlich ebenso nachzuweisen sind wie vor allem im 16. und oft interessante Streiflichter nicht nur auf die persönliche Eigenart, sondern auch die naive Äußerung des nationalen Charakters zu werfen wissen. Bartel Behams Stich (Abb. 108) ist nur eine Umarbeitung eines vielleicht auf eine verlorene Originalkomposition Giorgiones (Abb. 109) zurückgehenden Kompositionsmotives ins Deutsche[18]). Der sehnsüchtigen sibyllenhaften Frauengestalt mit der grandiosen Entfaltung ihrer Silhouetten, ihrer so seltsamen Verbindung von animalischer Sinnlichkeit, heroischer Größe und sentimentaler Resignation setzt der Deutsche das häusliche Glück in der Erfüllung der Mutterpflichten entgegen, würdevoll und streng. Aber der Raum ist doch mehr Kulisse für die Figur, auch Stuhl und Tisch, nur daß der durch die so entstehende Vielgliedrigkeit des Raumes durch die Zweiteilung des Fensters und Verkleinerung der Gestalt Rechnung getragen wurde. Freilich gegenüber Dürerschen Räumen will diese formale Disziplin puritanisch nüchtern und streng erscheinen, so daß die krausen Gewandfalten in ihrer herben Eigenwilligkeit wie Fremdkörper in der vornehmen Ruhe des Ganzen erscheinen. Doch erstreckt sich die Umarbeitung der Komposition konsequent auf alle Teile des Bildes, das trotz der Benutzung fremden Gutes daher als Originalwerk gelten muß.

---

# Anmerkungen und Literatur.

[1]) Als Quellen kommen hierfür vor allem in Betracht: Das Buch der Malerzeche in Prag (1348); Quellenschriften für Kunstgeschichte XIII, hrg. von Matthias Pangerl mit Beiträgen von A. Woltmann 1878; die Augsburger Malerbücher, zwei Bände im Archiv der Stadt, mit Satzungen vom Jahre 1471; ebenso die Straßburger Artikelbücher, drei Bände im Stadtarchiv, mit Satzungen vom Jahre 1456 und 1462 mit späteren Zusätzen u. a. Sehr wichtig war natürlich der genossenschaftliche Zusammenschluß in der Zunft auch deshalb, weil diese ihre eigene Gerichtsbarkeit hatte und so ihrerseits eine öffentliche Gewalt ausübte, von der sie sich gleichzeitig emanzipiert. Ergänzendes findet sich in „Die Kunstbestrebungen am

A. Dürer
sog. Großes Glück (Nemesis) B. 77

bayrischen Hofe unter Albrecht V. und seinem Nachfolger", von J. Stockbauer; Quellenschr. z. K VIII und der Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und der Renaissance (1449), 1474—1618 (1633) von Th. Hampe; in Quellenschr. z. K. Bd. XI, XII, XIII; mancherlei Material wird man in den Technischen Mitteilungen für Malerei, hrg. von Kaim (München) und bei Frimmel, Gemäldekunde, 2. Aufl., Leipzig 1904, finden.

2) Es wäre noch zu untersuchen, von wann an man an Stelle des artistisch-technischen oder des materiellen Wertes im Kunsthandel den ästhetisch-künstlerischen in den Vordergrund zu schieben begann. Die Kirche selbst betrieb noch im 15. Jahrhundert zum Teil einen Kunsthandel. In Köln wurden auch von Klosterverwaltungen (namentlich St. Severin) förmliche Gemäldeausstellungen niederländischer Bilder veranstaltet, in denen nur der Platz für die Stifterfiguren freigelassen wurde, um dann von heimischen Künstlern hinzugemalt zu werden. Diese Art des Kunsthandels diente natürlich ideellen Zwecken, doch vollzieht sich zweifellos schon im 14. Jahrhundert der Übergang von der „Kundenproduktion zur Warenproduktion" zum mindesten auf dem Gebiete der Miniaturmalerei, siehe Paul Drey, Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst, Stuttgart-Berlin 1910, dort auch ein Verzeichnis der älteren Literatur.

3) Hierfür besonders: Eastlake, Ch. l. Materials for a History of Oil Painting 1893, London, in Übersetzung von J. Hesse 1907, Hartleben, Wien („Beiträge zur Geschichte der Ölmalerei"); F. G. Cremer, Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei, 1899; Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik von A. Eibner, Berlin 1909, S. XX—XXIII. Dort findet man die gesamte ältere und neuere Bücher- und Zeitschriftenliteratur. Als Altarformen kommen zunächst drei bezw. vier Gattungen in Betracht: der Altarvorsatz, der an Stelle der Tapisserien die Stirnseite des Altars schmückte, dann das seltene Diptychon und das häufigere Triptychon, und schließlich der monumentale Altarschrein, der an Stelle des einfachen Devotionsbildes gewaltige Dimensionen erhielt und zunächst als Behälter der Holz- oder Elfenbeinskulpturen gedacht war. (Zur Entwicklung der Altarform siehe Anhang des Bandes.)

4) Gut ersichtlich in der Anbetung der Könige von Meister Francke (Taf. II): der stumpfe und nur reflektierende Ton der Deckfarbe Zinnober und die transparenten Töne des Krapplackkopftuches des Joseph links und des zum Teil mit einem Lasurgrün dargestellten Rockes des vordersten Königs.

5) Die „Skizze" wurde entweder in den Gipsgrund eingeritzt oder mit Temperafarbe aufgetragen.

6) Cipolla, la pergamena rappresentante le antiche pitture della basilica di S. Eusebio in Vercelli, Miscellanea di Storia italiana, Serie III, T. VI, Torino 1899, Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, Jahrbuch der Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses, Bd. 23, S. 308.

7) Siehe auch Joseph Neuwirth, Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterl. Malers, 1897.

8) Von Hans Hofmann sagt Andreas Gulden, daß seine Kopien nach Dürer vielfach für Dürersche Originale verhandelt worden seien; siehe Johann Neudörfers Nachrichten, hrg. von G. W. K. Lochner, Wien 1875, S. 198.

9) Der Restaurator des Bildes, Kunstmaler Fridt, hält diese Kompositionen in ihrer Gesamtheit

Abb. 106. Manuel Deutsch, Nemesis, Handzeichnung, Basel.

Abb. 107. J. G. Fischer, Die zwölf Apostel, Schleißheim.

für Werke von Kompilatoren des 19. Jahrhunderts. Daß Restaurationen dieser Art den Altar schwer geschädigt haben, ist keine Frage, ebensowenig daß sie die vom Restaurator auf Grund der technischen Befunde angestellten weitgehenden Schlüsse m. E. zu ziehen nicht gestatten. Siehe hierüber das Kapitel über die Anfänge der Kölner Malerschule.

[10]) Siehe auch Fälschungen auf Dürers Namen, Jahrbuch der kunsth. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1909, Bd. 28, S. 1 ff., Aufsatz Gustav Glücks. Als Fälschung in diesem Sinne kann natürlich das interessante Werk des Hofmalers J. G. Fischer (1580—1643) in Schleißheim (Abb. 107) nicht bezeichnet werden. Vielmehr handelt es sich um ein Altarwerk, das aus berühmten Vorbildern, die ausschließlich Dürerschen Werken entnommen wurden, zusammengesetzt ist: rechts oben das rechte Paar, unten das linke der Dürerschen Apostel, in der Mitte eine Rückenfigur des im 18. Jahrhundert in der Münchner Residenz verbrannten Helleraltars Dürers: Die Köpfe im Hintergrund zum Teil lustige Variationen von den Köpfen der Apostelpaare.

[11]) Siehe Champell Dodgson im Burlington Magazine, Bd. 20, S. 95.

[12]) Siehe auch Mitteilungen des Germanischen Museums, 1901, S. 166.

[13]) Der Stich wird irrtümlicherweise Marc Antonio zugeschrieben. Paolo Veronese benutzt dieselbe Komposition in seiner Vision der heiligen Helena in London. Die Graphische Sammlung in München besitzt eine Michelangeleske Umarbeitung des Motives. Vielleicht ist Sebastiano del Piombo der „Zwischenträger" gewesen.

Abb. 108. Bartel Beham, Mutterglück (Stich). B. 8.

Abb. 109. Venezianisch Anfang 16. Jahrh. (Stich).

## B.
## Perspektive und Allgemeines über Raumprobleme.

Kunstwissenschaftlich kommt das perspektivische Raumdarstellungsproblem nur insoweit in Betracht, als es im Zusammenhang mit dem Vorstellungsakt ein optisches zugleich ist. Es wird noch heute viel Unfug mit dem Worte „Perspektive" getrieben, teils daß man ohne nähere Prüfung des Tatbestandes von perspektivischer Raumkonstruktion spricht, wo solche entweder gar nicht vorhanden ist, oder die Konstruktion einem von den heutigen Grundsätzen perspektivischer Raumdarstellung sehr wesentlich verschiedenen Prinzipe folgt. Soweit nun die Tatsache der geometrischen Darstellung eines oder mehrerer Teile des Raumbildes erweisbar ist, wird sich die Kunstwissenschaft nicht mit der Feststellung von Art und Umfang der Kenntnis perspektivischer Konstruktion begnügen dürfen, sondern ihre eigentliche Aufgabe als Kunstwissenschaft beginnt erst da, wo der Ausgangspunkt der Konstruktion und ihr optisches Resultat in seinen Beziehungen mit dem Ausgangspunkt und Verlauf des sinnlichen Vorstellungsaktes negativ wie positiv in Verbindung gebracht werden kann. Wer den geschichtlichen Verlauf des sog. Raumdarstellungsproblems — was jedoch nicht notwendig als ein Sonderproblem in der Kunstwissenschaft angesehen werden muß — verfolgt, wird zudem erkennen, daß das Problem der Perspektive längst das künstlerische Denken beschäftigte, wobei aber der springende Punkt nicht, wie man das zumeist auch heute noch lesen oder hören kann, die Frage nach der Darstellung des Körperlichen bezw. Räumlichen auf der Fläche ist, sondern — was durchaus etwas anderes sagen will — die Frage nach den sinnlichen Beziehungen der Gesichtsvor-

Abb. 110. Speisung des Elias, Wenzelbibel. Wien, Hofmuseum.

stellungen von den Erscheinungsmotiven eines Räumlichen mit den wirklich vorhandenen oder vorgestellten Grenzen einer Ebene, wodurch ein Ganzes, das „Bild", entsteht. Die Problemstellung ist in dieser Hinsicht zumeist deshalb eine unkünstlerische, weil sie von Beziehungen unbeziehbarer Elemente ausgeht: der materiell vorhandenen Fläche in ihrem gar nicht bestehenden Gegensatz zu einem ideell räumlich „gedachten", aber tatsächlich doch ebenfalls — im materiellen Sinne — als Fläche gegebenen Erscheinungskomplexe. Der subjektive psychologische Standpunkt wird mit den objektiven Erscheinungstatsachen verwechselt, philosophisch dasselbe wie die subjektive Absicht der Mitteilung mit dem logischen Tatbestand des Gedachten. Eine Fläche als materiell tastbarer Gegenstand kann nie die Idee einer künstlerischen Vorstellung beeinflussen, sondern die Fläche des Papiers oder der Leinwand kann nur insoweit in den Bildgedanken miteinbezogen werden, als sie „Idee" geworden, bereits durch den besonderen Akt der Vorstellung durch ihre Grenze als ebener Raumkomplex gedacht worden ist. Man macht zumeist aus der größeren oder geringeren Fähigkeit der — wie man sagt — dreidimensionalen Raumdarstellung, d. h. also aus einem qualitativen Unterschied einen prinzipiellen und nimmt die Resultate der subjektiven Erfahrung als erkenntnistheoretisches Fundament vermeintlicher objektiver, wissenschaftlicher Entwicklung. Tatsächlich aber gibt es keine noch so flächenhafte Darstellung, die nicht räumlich gedacht und auch räumlich dargestellt wäre. Allerdings schließt das Problem der Raumdarstellung eben nicht ohne weiteres in sich die Einfügung selbständiger, die Tiefe darstellender Motive, so wenig als das Raumproblem sich irgendwie jemals mit dem Problem der dreidimensionalen Körperdarstellung deckt.

Man hat auch von einem transformatorischen Charakter der Darstellungsmittel der Flächenkunst gesprochen oder dem illusionistischen Charakter der Wirkung. Auch die Plastik besitzt gegenüber dem jeweiligen Vorbilde transformatorischen Charakter und wohl auch illusionistischen. Tatsächlich wird überhaupt kein körperlicher Gegenstand „transformiert", sondern höchstens das Gesichtsvorstellungsbild von diesem Gegenstand. Es ist aber im Hinblick auf das Prinzip des künstlerischen Denkens gleichgültig, ob das Resultat desselben ein materiell tastbarer, wirklicher Körper oder ein nur scheinbarer ist. Denn in beiden Fällen liegt dasselbe Prinzip den sinnlichen Beziehungen zugrunde, durch die uns ein Körper als solcher erscheint und der künstlerische Wert dieses Körpers liegt ja nicht in der scheinbaren oder wirklichen Körperlichkeit, sondern in der Ursache desselben: in der

Erscheinungsrelation. Auch das Sprachprinzip wird ja nicht durch den Schein oder die Wirklichkeit des Ausgesagten irgendwie berührt. Auch gibt es keinen Gegensatz in der Kunst von Wissen oder Sehen, denn das Wissen vermag wohl das Material des künstlerischen Denkens zu beeinflussen, nicht aber sein Prinzip. Denn auch das „Gewußte" kann nur als sinnliche Erfahrung dargestellt werden und unterliegt dem Prinzip sinnlichen Denkens. Man kann deshalb auch nicht sagen, die Perspektive sei das Resultat der Projektion des Raumes auf die Fläche, denn das perspektivische Problem betrifft den optischen Tatbestand des Raumbildes unabhängig von jeder Flächenprojektion. Aus demselben Grunde ist die Perspektive auch nicht das Mittel zur Überwindung der Fläche, sondern ein durch Beobachtung erworbenes sinnliches Material des künstlerischen Denkens. Die moderne Ästhetik faßt das Problem stets von der psychologischen, nicht künstlerischen Seite an, denn sie fragt, wie entsteht der räumliche Eindruck, wobei sie zumeist das Dreidimensionale im Gegensatz zum Zweidimensionalen, mithin einen Sonderfall einer sinnlichen Vorstellung meint, statt zu fragen, durch welche sinnlichen Mittel fassen wir Räumliches als eine sinnliche Einheit. Wenn daher im folgenden von „Silhouetten" gesprochen wird, so wird nicht einer flächenhaften Auffassung der Körperwelt das Wort geredet, sondern nur der Tatsache Rechnung getragen, daß in jedem Falle der Eindruck des Körperlichen Resultat von Erscheinungsrelationen ist, die sich auf Grenzbeziehungen von Farbflecken gründen. Hierbei ist bei der Bezeichnung „Farbe" nur an Helligkeitsunterschiede gedacht, die die materiell benennbare Farbe in sich schließen, wie anderseits die „Grenze" die sichtbare materielle Linie, wie die bloße, durch den Helligkeitskontrast sich ergebende Silhouette der Farbflecke in sich begreift. Der rationalistische Aufbau der räumlichen nach den Gesetzen der mathematischen Perspektive unterliegt stets dem individuellen künstlerischen Vorstellungsleben. Denn schon die für die Perspektive maßgebende Blickrichtung wird durch das Interesse des Gestaltenden ausschließlich bestimmt und damit zusammenhängend Horizont-, Augen-, Distanz- und Fluchtpunkt; abgesehen davon, daß die monokulare Auffassungsform des perspektivischen Raumbildes nur eine ideale Darstellungsform ist, die dem binokularen Sehen niemals Rechnung zu tragen vermag, soferne man überhaupt geneigt ist, vom physiologischen Standpunkte aus das Problem zu betrachten und über die naturalistische Richtigkeit der Raumdarstellung nach-

Abb. 111. Meister von Hohenfurth, Geburt Christi. Hohenfurth, Stift.

Abb. 112. Kölnisch um 1410, Utrecht, Erzbischöfl. Museum.

zudenken. Die mathematische Perspektive stellt weder im Sinne des tatsächlichen Sehvorganges ein richtiges Raumbild dar, noch vermag sich ihre Gesetzlichkeit irgendwie frei von dem künstlerischen Denken zu machen. Umgekehrt wäre zu sagen, daß die Anwendung der perspektivischen Regeln nicht notwendig einen Fortschritt in der Raumdarstellung bedeuten muß, ja vielfach ist die Eigengesetzlichkeit der Perspektive das retardierende Element in der einheitlichen und logischen Vorstellungstätigkeit des Künstlers. Die Raumdarstellungen, die vor dem Auftauchen perspektivisch-mathematischer Konstruktionsversuche entstanden sind, beanspruchen daher mindestens das gleiche Interesse wie jene, die auf den Kenntnissen derselben aufgebaut sind.

Von einer nach modernen Gesichtspunkten wissenschaftlichen Perspektive kann überhaupt erst vom 18. Jahrhundert ab gesprochen werden. Im Mittelalter ist der Ausgangspunkt der Bildvorstellung bald die alles Einzelne bestimmende Bildgrenze, bald sind es die Gestaltmotive der Figuren. Was am Ende des 14. Jahrhunderts auf diesem Gebiete neu erscheint, ist die Scheidung besonderer Tiefenraumvorstellungen von den in Verbindung mit den Figuralkomplexen stehenden Raummotiven, wodurch der systematischen Rezeption der mathematischen, nach drei Dimensionen scheidenden Perspektive der Weg bereitet wird. Dieser Entwicklungsgang ist durchaus ein allmählicher. Man hat sich bisher zu sehr von dem allgemeinen größeren Geschick perspektivischer Raumdarstellung und Tendenzen zu illusionären Raumwirkungen verleiten lassen, um von einer „Erfindung" der Perspektive zu sprechen. Was die Malerei des Nordens im 15. Jahrhundert betrifft, so läßt sich aber nirgends, zumal in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, eine in unserem Sinne wissenschaftliche Methodik nachweisen, die dem Aufbau der Raumbilder zugrunde gelegen hätte. Man kann nur von der Tendenz zu einer solchen sprechen. In Italien ist das anders. Hier sind es schon um 1430 auf dem Gebiete der darstellenden Geometrie erfahrene Architekten, die dem Künstler, nicht selten in gemeinsamer Arbeit, freilich oft sehr zum Schaden der künstlerischen Einheit, den Raum konstruieren, und vor allem im 16. Jahrhundert mögen es besonders bei den großen Monumentalwerken mathematisch geschulte Architekten gewesen sein, die vielfach bei den Schöpfungen gemeinsam mit den gelehrten Humanisten bei den Bildwerken Paten gestanden haben.

Für die niederländischen wie teilweise neuerdings auch italienischen Malwerke des 15. Jahrhunderts hat Kern angefangen, systematische Arbeit zu leisten, obwohl er freilich gerade vor den Toren der Kunstwissenschaft selbst haltmacht und den aufgegriffenen Faden nicht wirklich ins Reich der Kunst hinüberspinnt[1]). Die im folgenden genannten Beispiele können natürlich, zumal hier noch keinerlei Vorarbeiten vorhanden sind, keine wirkliche systematische

Gliederung des Materials darstellen, aber doch in die Grundfragen einführen, auf die dann bei Behandlung der einzelnen Zeitabschnitte zurückgegriffen wird.

Die kunstwissenschaftlichen Bücher bauen die Entwicklung der Kunst nach dem abendländischen Raumdarstellungsideal der „Raumperspektive“ auf, ohne daß sie sich dieser dogmatischen Voreingenommenheiten irgendwie bewußt würden. Neuerdings hat Wulff in einem sehr lesenswerten Aufsatz über die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht den Fragen näherzukommen versucht, meines Erachtens aber zwei heterogene Dinge zusammengenommen: die panoramatische Niedersicht, die ein perspektivisch zwar inkommensurables aber vom Standpunkt des Beschauers aus richtiges Raumbild ohne Rücksicht auf die sinnlichen Beziehungen der Teile gibt, und ein Raumbild, das als Erscheinungskomplex ausschließlich durch die Gesichtsvorstellung des Schaffenden, die künstlerische Denknotwendigkeit bedingt ist und den sinnlichen Zusammenhang aus der Idee der handelnden Figur gewinnt. Hierbei genügt es nicht, auf die Tatsache hinzuweisen, daß in bestimmten Zeiten (wie etwa im 14. Jahrhundert) ähnlich wie teilweise in der antiken oder orientalischen Kunst von der Hauptfigur aus die Raumvorstellung des Künstlers ihren Ausgangspunkt nimmt, so daß die Gestalten der Umgebung von ihr aus nach hinten wie nach vorne sich systematisch verkleinern (wie etwa in Abb. 113), denn das ist auch in der Darstellung aus der Wenzelbibel vom 14. Jahrhundert (Abb. 110) zu finden, und doch liegt der Fall prinzipiell anders. Desgleichen ist's mit dem Hinweis auf die Niedersicht nicht getan, denn diese ist bei prinzipiell anderem Aufbau auch in dem Kölner Bilde (Abb. 112) zu finden. In Abbildung 111 ist das Dach über der Madonna in Untersicht, die Figuren wie teilweise die Madonna selbst in Niedersicht gegeben, mithin ein neutraler Augenpunkt in der Mitte des Bildes angenommen. Man beginnt nach einem feststehenden idealen Augenmittelpunkt systematisch zu komponieren, nachdem die Relationen zwischen den Gegenständen im Bilde und dem Beschauer wichtiger werden als ihre sinnlichen Beziehungen unter sich. Man versuchte die verschiedenartigen Positionen durch die Erscheinungen zu bestimmen, was notwendig auf Kosten der Erscheinungsbeziehungen gehen mußte. In dieser ersten Form der von der Eigengesetzlichkeit der Erscheinung sich loslösenden perspektivischen Darstellung werden die Tiefenkonturen (siehe Baldachin) noch parallel, der tastbaren Wirklichkeit entsprechend, nicht zusammenlaufend gegeben, im Gegensatz zu Abbildung 112, wo der linke Teil des Daches in Ähnlichkeitsbeziehung zur Figur darunter in Niedersicht, rechts aber in Untersicht unabhängig davon die Tiefe darstellt. Der Stich des Meisters des Kalvarienberges (Abb. 113) läßt aber ebenfalls einen neutralen Blickpunkt vermissen. Das Terrain, treppenartig aufgebaut, ist im wesentlichen in Niedersicht gegeben: alles Aufrechtstehende (Menschen, Tiere, Bäume) im Profil. Während aber die Häuser in ihrem systematischen Wechsel von Profil und Niedersicht durch die wechselnden Motive des figuralen Teiles bestimmt sind, wird das von oben gesehene Terrain vorne eine panoramatisch frei sich entwickelnde Bühne für die Hauptfiguren, wie ja überhaupt nach dem Vordergrund zu die Erscheinungszusammenhänge sich lockern. Ein altes und ein neues Raumdarstellungsprinzip trifft da zusammen.

Abb. 113. Kopie nach dem Meister des Kalvarienberges, Basel (n. Geisberg).

Abb. 114. Schwäbisch um 1450, Pfarrei St. Moritz, Augsburg (Phot. Höfle).

Abb. 115. Stich des Meisters E. S., Dresden, Kgl. Kupferstichkabinett.

Die Komposition der Wenzelbibel (Abb. 110) unterscheidet sich insoferne wieder von den beiden Darstellungen, als sie weder systematisch von einem neutralen Blickpunkt des Beschauers aus organisiert, noch in einer „freien" Beweglichkeit des von den Raummotiven sich loslösendem Figürlichen sich gefällt, vielmehr aus der diesem zugrunde liegenden Idee selbst heraus auch die von allem optischen Rationalismus unabhängigen Erscheinungsbeziehungen gewinnt. In dem Bilde wird in allen Teilen (Bäume, Felsen, Terrain, Figuren usw.) systematisch aus der Profilansicht die Niedersicht entwickelt, wobei die verschiedenen Silhouettenmotive allein durch das der Hauptfigur bestimmt werden; der „Heilige auf dem Berge" ist somit gewissermaßen das Bildmotiv. Der Berg ist aber nicht von materieller Größe, himmelhoch sich in den Raum ausdehnend, sondern der „Berg", die Entwicklung aus der Tiefe zur Höhe, ist der Grundgedanke jeder Teilform des Bildes, wobei diese Idee des Ansteigens immer zugleich auch die Silhouettenform der Hauptperson in sich untrennbar enthält; völlig im Sinne des logischen Aufbaues der Musik. Noch deutlicher finden sich diese Ideen auch ausgeprägt in der Auferstehung des Meisters von Wittingau, wo das „Auferstehen" Bildgedanke insoferne geworden ist, als durch die Niedersicht des ganzen unteren Teiles das Schweben Christi sichtbar gemacht wird (Taf. IX), ohne daß der Bildzusammenhang mit dem Hintergrunde verloren geht.

Wer die Kunst des 15. Jahrhunderts verstehen will, muß auf diese Leistungen des 14. Jahrhunderts zurückgreifen. In der Anbetung des Kindes des Meisters E. S. (Abb. 115) ist der Gedanke des Anbetens durch die Staffelung der Figurengruppe, die so reizvoll von links oben durch den Engel nach rechts her zum liegenden Christkind geführt wurde, zum bestimmenden Raummotiv geworden, denn die Mauerprofile u. a. dahinter sind auf dieses Gruppenprofil eingestellt. Aber der Baldachin darüber mit seiner fast zentralsymmetrischen Anordnung führt hier ein selbständiges Tiefenmotiv ins Bild ein, das so nur geringen Zusammenhang mit dem Gruppenmotiv hat[2]). Die Gestaltungsgrundsätze der Hohenfurther und die der Wenzelschen Bilder vermengen sich hier. In den beiden Gemälden der Pfarrei St. Moritz (Abb. 114) und des Sterzinger Altars (Abb. 116) sind diese Kompositionsprinzipien weitergeführt. In dem schwäbischen

Bilde wird der Vordergrund wie der Hintergrund gleichmäßig in Niedersicht gegeben, so daß der Gedanke der Tiefenentwicklung mit dem des Figurenmotivs verbunden wird, und die ganze Landschaft wie alle architektonischen Zutaten in einer relativ einheitlichen Kurve aus der Höhe des Hintergrundes nach der Tiefe des Vordergrundes mit den Figuren zugleich sich entwickelt. Die Idee der anbetenden Hingabe an das Kind umfaßt durch diese Organisation auch den sinnlichen Gesamtbestand des Bildes mit sehr interessanten Einzelbeziehungen. Alles ist eng zusammengerückt in dem Bilde, der Faden der Komposition darf nirgends abreißen. Man soll nicht das Gefühl des Leeren bekommen. In dem Sterzinger Altarbild (Abb. 116) ist das Motiv des weiträumigen Holzschuppens tonangebend, der ganz vorne aus der Bildebene und ihrer Grenze nach der Tiefe sich entwickelt, wobei die beiden „handelnden" Hauptpersonen förmlich in die perspektivisch sich verkürzenden Raummotive eingebaut sind. Hierbei ist aber für die um die Madonnafigur herum gruppierten Wände ein bedeutend weiter nach links in der Bewegungsrichtung der Madonna entsprechend liegender Augenpunkt angenommen, ebenso wie für die Steinpodeste des Eckpfostens rechts vorne, der entsprechend der Dreiviertelprofilansicht der Figuren übereck gestellt, also nach der Tiefe gerückt ist (auch die Strebe wird in Verkürzung gesehen), was eine Schrägstellung des jedoch nur horizontal verlaufenden oberen Querbalkens nach sich hätte ziehen müssen. Trotzdem also so offensichtlich bereits der leere Raum in seiner autonomen Struktur im Vordergrund des künstlerischen Interesses steht und trotz der rationalistischen Konstruktionstendenzen vermag sich der Künstler von dem traditionellen Idealismus im Raumaufbau nicht loszulösen, der teilweise noch durch das Figurenmotiv bestimmt wird. Ein Stich des Meisters E. S. läßt ähnliche Grundsätze erkennen (Abb. S. 120, Nr. 135). Man darf natürlich nicht von einem dogmatischen Standpunkt aus urteilen, wie dies in einem kunsthistorischen Buche zu lesen ist, „daß es dem Meister auch jetzt noch nicht möglich ist, ein so einfaches Ding wie ein rechtwinkliges Gartentor perspektivisch *richtig* darzustellen". Es handelt sich eben nicht nur um ein „*Gartentor*", sondern um die Sichtbarmachung seiner Erscheinungsbeziehung zu denen der verschiedenen Raummotive. Der untere Teil der Türe ergibt sich durch die Einordnung in den sich nach vorne öffnenden Raum, der obere Teil erhält seine Gestalt durch seine Beziehung zu dem landschaftlichen Außenraum, so daß der Gedanke des Hereinkommens des Dieners von draußen nach Innen seine sichtbare Gestalt in der Form des Tores erhält. Die spätere Zeit hat sich solche allgemeine Gestaltungsprinzipien erst zum Teil wieder erwerben müssen. Übrigens ist zu bemerken, daß der Körper des Kindes in Ähnlichkeitsbeziehungen zu den perspektivischen Fluchtlinien rechts *neben* die Madonna zu liegen gekommen ist, die so in Wirklichkeit nur die leeren Windeln anbetet.

Abb. 116. Hans Multscher, Anbetung des Kindes, Sterzing, Rathaus (zwischen 1456 und 1458).

In der Geburt Christi des Wolfgangs-Altars von Michael Pacher (Abb. 117) laufen die sämtlichen Tiefenkonturen in einem Augenpunkt zusammen, wobei auch der perspektivische Horizont mit dem des Bildes annähernd zusammenfällt. Daß es sich natürlich noch um keine moderne perspektivische Konstruktion handelt, ist selbstverständlich, denn abgesehen von der Lage des Augenpunktes sind diese und der Fluchtpunkt hier ein und dasselbe. Zu bemerken ist aber, daß alle figürlichen Teile mit in die *perspektivische Konstruktion* einbezogen sind. Das Kind liegt achsenrecht in einer Fluchtlinie, der Unterarm der Madonna im Horizont, der Rückenkontur der Madonna parallel zur Hauptfluchtlinie des Baldachins usw. Es treten mithin hier die *unsichtbaren* Konstruktionslinien als bestimmendes Motiv des *Sichtbaren* auf, demgegenüber aber die Erscheinungsrelationen der Bildeinzelheiten notwendig zu kurz kommen mußten. Die Silhouette der Madonna steht beispielsweise nicht mehr in einer Erscheinungsbeziehung zu den Balkenmotiven ihrer Umgebung.

Abb. 117. Michael Pacher, Anbetung des Kindes, St. Wolfgang (1481). (Phot. Höfle.)

Abb. 118. Schule M. Schongauers, Anbetung der Hirten, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Eine teilweise Lösung der Probleme kann man in der Anbetung der Hirten, einem Schongauer zugeschriebenen Bilde in Berlin, finden (Abb. 117). Das sich abtreppende Gruppenmotiv wiederholt sich in der dahinter vorgeschobenen Terrainkulisse ebenso als den ihrer Silhouette streng angepaßten Eckpfosten und -Streben, wobei das bestimmende und vereinigende Motiv der Bildgrenzen, horizontal und vertikal, in wohlberechnetem Wechsel mit in die durch die Hauptgruppe bestimmte Individualmotive verwoben worden ist. Das „Bild" entsteht hier aus einer Art motivischen Vereinigung von perspektivischen Tiefenmotiven und dem aus der Idee der Handlung entwickelten Gruppenmotiv. Das „neutrale" der beiden vereinigenden Bindeglieder ist das Motiv der Bildgrenze. Doch darf man nicht den Wert der Leistung den vorangegangenen Schöpfungen gegenüber überschätzen. Man braucht nur die Frage zu untersuchen, wie im einzelnen die Figurensilhouetten zueinander und ihrer Umgebung sich verhalten. Die vorangegangene Zeit bot da bessere und interessantere Lösungen. Da der Augenpunkt in der Schultergegend Josephs liegt, gehen auch hier teilweise die perspektivischen Konstruktionslinien den optischen parallel. (Die Silhouette der Hauptgruppe der Fluchtlinie der sie begrenzenden Bretterverschalung rechts unten usw.)

Die einfachste perspektivische Erkenntnis, die natürlich die Zeit am Anfang des 15. Jahrhunderts beschäftigt hat, war das Zusammenlaufen räumlich paralleler Linien, ohne daß hierbei ein einheitlicher Fluchtpunkt wirklich angenommen wurde (siehe Abb. 120). Die rein optische Erkenntnis entbehrt mithin des modernen wissenschaftlichen Fundamentes. Die Horizontalkonturen fast stets parallel zur Bildgrenze gegeben, werden ebensowenig in dies perspektivische System einbezogen wie die Figuren (infolge der zu nah angenommenen Distanz). Besonders in Nürnberg bleibt die mittelalterliche Tradition, die Bestimmung des perspektivischen Raummotivs durch das der Figuren (Blickrichtung) fast allgemein üblich und wird zum auszeichnenden Merkmal dieser Schule und ihres Kreises (vergl. Abb. 121 und 124). In der bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Verlobung der heiligen Katharina (Abb. 119) sind die perspektivischen Fluchtlinien selbständige Motive, deren Erscheinung zwar auf das Figürliche keinen solchen Einfluß hat wie etwa in der Verkündigung Rogiers (Abb. 38), dennoch ist das Figürliche nach recht nürnbergischer Art Ausgangspunkt der Gestaltung. Daher ist auch der Raum und seine sämtlichen Utensilien viel zu klein für die Figuren und nur die heilige Katharina steht innerhalb der perspektivisch sich verkür-

Abb. 119. Verlobung der heiligen Katharina, nürnbergisch um 1450, Nürnberg, German. Museum.

Abb. 120. Perspekt. Rekonstruktion von Abb. 119.

zenden Fluchtlinien. Links dagegen beginnen sie erst hinter der Figur, so daß der oben abschließende Quer balken eigentlich in der Luft hängt (vergl. hierzu die Gestalt des Engels in Rogiers Verkündigung, der innerhalb der Fluchtlinien an dieser Stelle steht). Und doch zeigt dieses Bild einen auffallend fein entwickelten Sinn für die formale Beziehung der Teile. Man braucht nur Schrank, Handtuch und Tisch anzusehen, deren Silhouetten nicht so sehr auf die Charakteristik gegenständlicher Einzelheiten als auf die formale Beziehung zu den übrigen vielen Rechtecksmotiven des Raumes Rücksicht zu nehmen scheinen. Der Linienraum des Schongauerschülers (Abb. 36) läßt diese Vorzüge ganz vermissen; zudem wirken hier die viel schlichteren und breiter gehaltenen Gewandfalten mehr wie dort, trotz der niederländischen Anleihe, als Fremdkörper.

Der Meister des Peringsdörferschen Altars konstruiert (1487) bereits nach einem einheitlichen Fluchtpunkt (Abb. 121), der rechts oben an der Schulter des Heiligen so liegt, daß die Fluchtlinien gewissermaßen den Sehstrahlenwinkel dieser Hauptperson bilden. Auch hier könnte der Heilige kaum aufstehen, ohne mit dem Kopfe an die Decke anzustoßen und auch die an der Türleibung sich ergebenden bolzengeraden Fluchtlinien sind motivisch völlig in dem reich gegliederten Bilde verloren. So unwahrscheinlich die züchtige Trennung der beiden Geschlechter und so unpraktisch die Situation dem Zweck entsprechend auch sein mag, so gehört doch diese Schöpfung zu den feinsten und interessantesten raumkünstlerischen Leistungen des 15. Jahrhunderts. Die Raummotive sind eine umrahmende Erweiterung und Klärung der Körperlichkeit des Figürlichen, die aber doch in Haltung und Erscheinung auch ihrerseits dem perspektivischen Konstruktionsgedanken Rechnung tragen. Auch greifen zusammenhaltend und ordnend hier überall in klar überschaubarer Struktur die Grenzmotive des Bildes ein. Daher auch das erstaunlich feste Gefüge des Ganzen. Der breiten Riesengestalt des Lucas, wie der mädchenhaften Zartheit der Gottesmutter ist jeweils das „Gehäuse“ auf den Leib gepaßt und in all der strengen Zucht der künstlerischen Gedanken findet still doch

Abb. 121. Meister des Peringsdörfer Altars, hl. Lukas die Madonna malend, nürnbergisch, zweite Hälfte des 15. Jahrh., Nürnberg, Germanisches Museum

Abb. 122. Victor Dünwegge, hl. Lukas die Madonna malend, Münster, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts (Phot. Stödtner).

auch die Seele ihren Weg. Bei Victor Dünwegge haben künstlerisch die aus den Positionen sich zufällig ergebenden Silhouetten der Gestalten nichts mit denen des für sich erdachten Saales zu tun. Seine vielgliedrigen Vertikalmotive lassen zwar isolierte Tiefenkonturen nicht aufkommen und geben dem Raume eine Höhenentwicklung, die aber im wesentlichen nur seiner panoramatischen Sonderexistenz zugute kommt und den Gedanken der Bildeinheit durch das Hereinnehmen der vereinigenden Horizontalen und Vertikalen der Bildgrenze nirgends aufnimmt. Der Raum ist nur Hintergrund für die Figuren. Bei dem Nürnberger dagegen bleibt dieser Saal formaliter doch nur Idee, deren Erscheinung aus der des Figürlichen entwachsen ist. Die seitliche Verlegung des Augenpunktes in dem Dünweggeschen Bilde ist übrigens viel auffallender als in dem Nürnberger, wo die Figuren durch das mehr zentral-symmetrische Zusammenlaufen ihrer Hauptsilhouetten die Verschiebung des Fluchtpunktes nach rechts kaum bemerkbar werden lassen[3]).

Dieser Sphäre ist Dürer entwachsen. Auch im heiligen Hieronymus (Abb. 124 und Taf. III) wird man — perspektivisch gesprochen — dieselben „Mängel" und Vorzüge wie in dem Nürnberger Bilde finden. Wenn der heilige Hieronymus aufstünde, würde der Tisch, auf dem er schreibt, nicht einmal bis zu seinen Knien, sein Kopf bis fast unter die Decke reichen, und doch wird das nicht weiter auffallen, da ja auch hier alles durch die Figur völlig konsequent bestimmt wird. Im Prinzip Verbindung des bestimmenden Figuralmotivs mit dem der Bildgrenze und eine natürliche gesteigerte Klarheit der ganzen Bildstruktur: Der Neigung der schreibenden Gestalt von links hinten nach rechts vorne folgt die übereck gestellte der Bank, ebenso wie die Silhouette des Löwen, des Hundes, ja der ganze Raum in seiner perspektivischen Konstruktion. Der Augenpunkt ist deshalb ganz rechts fast an die Bildgrenze gerückt, woraus sich alle optischen Konsequenzen ergeben. Über die Konstruktion selbst ist zunächst zu sagen, daß der natürlich zu

Abb. 123. Konstruktion des Innenraumes von Dürers Hieronymus in der Klause nach den Grundsätzen der heutigen Perspektive.

Abb. 124. Rekonstruktion der perspektivischen Anlage von Dürers Hieronymus in der Klause (siehe Abb. Taf. III).

weit rechts verlegte Augenpunkt zugleich Verschwindungspunkt ist. Perspektivisch ist der „Hieronymus in der Klause" eigentlich nur die eine Hälfte eines Raumes, der bei Anfügung des Spiegelbildes rechts seitlich ungefähr das dann „richtige" perspektivisch geschlossene Raumbild ergeben würde. Zur Rekonstruktion des perspektivischen Raumaufbaues wurde von der Voraussetzung ausgegangen, daß das Sitzbrett der Bank rechtwinklig oder, was dasselbe ist, der Winkel b'a'c' als ein rechter gedacht ist. Damit ergab sich als Distanz (kürzeste Entfernung des Beschauers von der Bildebene) die Strecke AD, welche für die Größe des Bildes entschieden zu kurz ist. Die Konstruktion in Abbildung 123 soll nur ein kurzer Hinweis darauf sein, wie der Innenraum nach dem Prinzip der modernen Perspektive ausgeführt werden müßte, soweit dies natürlich ohne wesentliche Änderung der Komposition möglich war. Die Stelle, welche Dürer als Augenpunkt angenommen hat, ist hier als Fluchtpunkt (F) gewählt, der Augenpunkt (A) aber weiter nach links verlegt worden und zwar in Anbetracht der Gestalt des Hieronymus soweit als möglich. Besser noch wäre natürlich die Annahme von A ca. 1½ m weiter nach links gewesen. Die Distanz wurde hier viermal AD 1/4, d. i. eineinhalbmal die Bildfläche angenommen, wobei sich freilich eine etwas stärkere Verkürzung des Tisches, wie auch des Abstandes von Tisch, Bank und Löwen und damit auch eine Minderung des künstlerischen Zusammenhanges ergeben hätte. Jeder Teil ist eben hier das Glied eines wohlberechneten Gebäudes, an dem nichts verändert werden kann, ohne daß das Ganze zusammenstürzt. Durch die perspektivische Anordnung der beiden Konturen verlöre der Raum völlig seine künstlerische Geschlossenheit und Wirkung. Der Vergleich mit Cranachs ähnlicher Komposition (Abb. 125) ist aus mehr als einem Grunde interessant. So ist der Löwe nicht wie bei Dürer in Ähnlichkeitsbeziehung zu dem Boden in Aufsicht, sondern im Profil gegeben, perspektivisch wie künstlerisch, ein Monstrum im Bilde. Die Konstruktion des Raumes erstreckt sich fast ausschließlich auf die Festlegung des Verlaufes der Tiefenkonturen, ohne daß aber die Einzelmotive auf die Bildgrenze Rücksicht nehmen. Der viele leere Raum zwischen den Teilen! Hier wird der Raum mit Gegenständen angefüllt, bei Dürer wird er aus diesen erst geformt. Daß natürlich bei Cranach an sich auch farbig eine völlig verschiedene Anordnung im Gegensatz zu Dürer sich ergab, der

Abb. 125. Perspekt. Rekonstr. von L. Cranachs Bild, Abb. 41.

Abb. 126. Perspekt. Rekonstruktion von A. Dürers Bild Abb. 128.

den charakteristischen Wechsel von Hell und Dunkel an der Wand ebenso wie am Boden usw. motivisch das Bild umfassen ließ, ist durchaus nicht der hohen Lage des Horizontes zuzuschreiben, sondern der mangelnden Konsequenz in der Berücksichtigung des sich hiedurch ergebenden sinnlichen Tatbestandes (wie beispielsweise die Profilansicht des Löwen und die Aufsicht des Bodens). Dürer wußte zwecks Angleichung der Tiefenkonturen an die Bildgrenze das vertikale Pfeilermotiv der Doppelfenster dem Bildgedanken dienstbar zu machen, wo Cranachs Horizontalen sich an dem vertikalen Bildrande tot laufen. Aus demselben Grunde gab er der Rückwand im Anschluß an die horizontale Grenze eine Breitenausdehnung, im Gegensatz zu dem Hochformat des abschließenden Wandmotivs des Hintergrundes im Cranachbild. Auch für die linke Seite, wo der Löwe und die beiden Bänke im rechten Winkel zueinander stehen, gilt dasselbe, während bei Dürer das Schrägmotiv von Bank, Löwe und Hund parallel zur Figur des Hieronymus verlaufend dessen Silhouetten mit der Bildhorizontalgrenze ebenso wie rechts und links, hinten und vorne miteinander organisch verbinden. Durch das Treppenmotiv wird der Vordergrund zugleich der Vertikalgrenze ausgeglichen. Auch in Abbildung 125 ist das künstlerisch Wesentliche nicht der zentrale Augenpunkt auf einheitlichem Horizont, ebensowenig wie hieraus sich die sinnlichen Relationen etwa erklären. Diese sich übereinander türmenden Bögen und in scharfem Winkel sich absetzenden Mauern der so streng in sich geschlossenen Räumlichkeit verdanken ihre Erscheinung einer Formendisziplin, die in das allgemeine Grundprinzip rationalistischer Raumkonstruktion das Figürliche mit einzubeziehen versucht (siehe auch Abb. 128), aber doch dessen Sondersilhouetten wiederum zum bestimmenden Motiv für den Bildaufbau macht. Deshalb ist die Figur des Joseph so tief in den Boden verankert und in den breiten von oben gesehenen Rückenpartien in Ähnlichkeitsbeziehung zu dem in Niedersicht gegebenen Boden, ebenso wie links seitlich zu den Tiefenkonturen der Mauer getreten[4]). Auch die Madonna ist in den Hauptsilhouetten durch die perspektivische Konstruktion bestimmt. Andererseits ist das Schrägmotiv der Gruppensilhouette in dem Bretterdach und darüber in dem vertikalen Mauerpfeiler und einem weiteren „Bretter“-motiv nach oben weitergeführt, das in der linken Seite mit ihren Bogensilhouetten aus denselben charak-

Abb. 127. Anbetung der Könige aus dem Kreise Dürer-Altdorfer, Innsbruck, Ferdinandeum.

Abb. 128. A. Dürer, Anbetung des Kindes, München, Kgl. Alte Pinakothek (Phot. Bruckmann).

teristischen Profilen wie die rechte Seite zu einem abschließenden Mauerkomplex so verarbeitet ist, daß die unten sich abtreppenden Blöcke die Vertikalen und die perspektivischen Tiefenmotive ebenfalls in die Ebene des Bodens überleiten. Gewiß steht die gegenständliche Einzelcharakteristik gelegentlich der Klarheit dieses sinnlichen Grundgedankens im Wege, aber bei einem Vergleich mit einem der Schule Altdorfers (Abb. 127) entwachsenen Bildchen in Innsbruck, das zudem Motive der Florentiner Anbetung Dürers mit in die Figurenkomposition übernimmt, wird leicht ersichtlich, wie durch die Umarbeitung bei annähernd gleicher perspektivischer Konstruktion der künstlerische Zusammenhang völlig zerstört wurde: Eine Guckkastenperspektive mit nur winkelrecht gegeneinander sich absetzenden Wänden. Der Gestalt des Joseph wurde besonders übel mitgespielt. Auch die geniale Ecklösung mit ihrer starken Tiefenwirkung vorne links ist die Ähnlichkeitsbeziehung zu dem pyramidal symmetrischen Gruppenmotiv geopfert worden. Der Bogen hinten, rationalistisch auf einem Pfeiler aufgebaut, ein enges Loch, durch das das Auge ins Freie gelangt, während Dürer den Bogen über die zusammenlaufenden Fluchtlinien hinwegführt, ohne an die Sichtbarkeit seiner Widerlager, desto mehr aber an die Bedingungen des Sichtbaren im Bilde überhaupt zu denken (Breitenmotiv der Gruppe des Vordergrundes).

Die folgende Zeit des 16. Jahrhunderts war darauf bedacht, die perspektivischen Konstruktionslinien motivisch im Bilde außer Wirksamkeit zu setzen, so daß der Raum das selbstverständliche Korrelat des Zusammenwirkens der rein sinnlichen Elemente war, wo man nicht — wie etwa Dürer — versuchte, systematisch die Fluchtlinien aus den Gruppenmotiven sich entwickeln zu lassen. Die künstlerische Logik wog immer schwerer als die mathematisch-perspektivische. Trotz der Kenntnis perspektivischer Konstruktionen hatten auch Maler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schon diesen künstlerischen Erfordernissen entsprechend, auf die einheitliche Durchführung derselben nicht nur verzichtet, sondern sogar — wie Michael Pacher — gegen ihre Regeln im Sinne des 14. Jahrhunderts komponiert und dies, obwohl die Freude am perspektivischen Experimentieren fast allen Bildern des Künstlers ihr auszeichnendes Merk-

Abb. 129. Hl. Gregorius den Kaiser Trajan vom Fegfeuer erlösend
München, Alte Pinakothek (Phot. Bruckmann).

Abb. 130. Alte Kopie aus dem 15. Jahrh. von Abb. 129
Innsbruck, Ferdinandeum.

mal verlieh. Bei dem heiligen Gregor der Münchener Pinakothek (Abb. 129) ist das am leichtesten klarzumachen, weil dieses Bild noch im 15. Jahrhundert von anderer Hand eine „verbesserte" Auflage erlebt hat (Abb. 130). Der obere Teil des Betpultes wie die linke Hälfte der Kniepartien sind so gegeben, wie man sie vom Platze des Kaisers Trajan aus sehen würde, der von Gregor aus den Flammen gehoben wird. Deshalb ist auch oben der Baldachin, mehr von links seitwärts her gesehen. Auch die beiden in der Kopie (Abb. 130) fehlenden Statuen stellen sich durch ihre Höhendifferenz auf Blick- und Bewegungsrichtung ein, weshalb der Nischenrahmen, der links unten stark vorgerückt, rechts zurückgenommen wurde. Die Kopie dagegen gibt das „richtigere" perspektivische Bild. Zwar fehlt ein einheitlicher Horizont, aber es ist doch versucht, alle Teile so zu geben, wie sie sich ausschließlich vom Beschauer aus gesehen, nach der Tiefe entwickeln: so wird jetzt neben dem rechten auch der linke Oberschenkel sichtbar, die Fluchtlinien des Betpultes liegen in der Sehrichtung des Beschauers und ebenso ist der Marmorbaldachin rein von vorne gesehen, die Linien und der untere Nischenrahmen laufen in gleichartiger Anordnung nach einem zentralen Verschwindungspunkt zusammen. Auch wird die bei Pacher ganz unmögliche Lichtführung[5]) verbessert, kurz die körperliche Realistik auf Grund eines rationalistischen Darstellungsprinzipes gesteigert und der künstlerische einheitliche Zusammenhang doch zerrissen. Eines der vielen und lehrreichen Bei-

Abb. 131. Christus wird dem Volke gezeigt, Innsbruck, Ferdinandeum, niederösterr. Schule (1508).

Abb 132. Christus wird d. Volke gezeigt, bayer. Schule des 15. Jahrh., Gal. Burghausen (Phot. Höfle, Augsb.)

spiele dafür, daß künstlerische Logik und die der darstellenden Geometrie grundverschiedene Dinge sind und daß mithin die richtige Anwendung dieser Regeln nichts über den Entwicklungsgrad des künstlerischen Denkens aussagt. Man wird daher der deutschen Kunst auf diesem Gebiete nur näher kommen können, wenn man diesen oft komplizierten künstlerischen Vorstellungsakt zu begreifen versucht und über dem Dogma der perspektivischen Raumkonstruktion nicht übersieht, daß man hier nur einen Teil im Bilde, aber nicht alle sinnliche Beziehungen ins Auge faßt. Eines der interessantesten Beispiele hierfür ist die im Germanischen Museum befindliche, dem Witz zugeschriebene Verkündigungsdarstellung, wo der Raum auch nur eine gehäusartige Erweiterung und musikalisches Begleitmotiv für das Figürliche ist (Abb. 134). Das Mantelmotiv der Madonna nimmt von dem ganzen Boden Besitz und die Niedersicht desselben bleibt auch für den vorderen Teil der Figur maßgebend, deren rückwärtigen Partien zu der Profilansicht der Rückwand überleiten. Der hierbei aus den Gestalt- und Bewegungsdifferenzen des Figürlichen sich ergebende Wechsel der Motive findet sich auch im ganzen Bildraum wieder (der hintere Teil der Deckbalken nimmt mit der Seitenwandsilhouette auf die in der Sehrichtung des Beschauers verlaufende Bewegungsrichtung der Madonna, der vordere quer verlaufende auf die des Engels Rücksicht. Die Madonna ist gewissermaßen wie der ganze Raum in dreiviertel Profil gesehen, weshalb die Horizontalen schräg verlaufen und der vordere Balken mit der Madonna mehr von rechts seitwärts als von vorne im Profil gesehen wird, wie auch der Türsturz oben die Ähnlichkeitsbeziehung zum Bodenmotiv unten herstellt und zu dem Zwecke von den Fluchtlinien des Deckbalkens sich löst usw.

Dazu wiederholen sich in einfachster Weise die Unterschiede von Hell und Dunkel in dem ganzen Raume so, daß dessen gegenständliche Einzelheiten gegenüber der formalen Wirksamkeit ihrer aus der

Abb. 133. Verkündigung, westfälischer (?) Meister, Schöppingen, Pfarrkirche (Phot. Stödtner, Berlin).

der Mimik der Gestalten herausentwickelten Erscheinungsmotive kaum zu Worte kommen. In der Verkündigungsdarstellung eines westfälischen Meisters aus der Pfarrkirche zu Schöppingen (Abb. 133) ist die perspektivisch richtige Raumkonstruktion das tonangebende Element, dem — wie die Madonnengestalt — das Figürliche sich teils unterordnet, teils ohne Rücksicht auf irgendwelche sinnliche Relationen in seiner Eigenexistenz gegenübertritt. Nur solche und ähnliche Raumbilder lassen sich als „archaisch" bezeichnen, insofern als die Niedersicht des Raumbildes nicht mit all ihrer künstlerischen Konsequenz motivisch für das ganze Bild durchgeführt wurde. Das Kunstwerk gehört erkenntnistheoretisch wie lokalgeschichtlich daher den Grenzgebieten prinzipiell verschiedener Gestaltungsweisen an, der belgischen (südniederländischen) und der süddeutschen Kunst[7]).

Aus diesem Grunde kann auch das unter Mantegnas Einfluß stehende Bildchen der Tirolerschule (Abb. 131) mit der Darstellung des Ecce homo (Abb. 132) im Hinblick auf die durch den rationalistischen, perspektivischen Aufbau der Bilder errichtete größere räumliche Klarheit nicht als „fortschrittlich" gegenüber dem Bilde der bayerischen Schule gleichen Gegenstandes bezeichnet werden. Denn hier ist „Gegenstand" der Darstellung die Hauptidee der Gestaltung: die aufgeregte, wie eine Welle zu Christus emporflutende Menschenmenge und die ihr entgegengesetzte Jammerfigur Christi. Treppe, Geländer usw. nehmen das Motiv der Menge auf und werden zu einem großen Gestus der Anklage, der selbst auf die Form der Bögen sich überträgt, während bei dem Tiroler Meister die Gruppenmotive vor allen den starren Formen des Raumideals sich fügen müssen. Das Geschrei der Anklagenden findet auch — formaliter — kein Echo im Raume. Daher die Faulenzer auf der Treppe! Der sinnlichen Vorstellungstätigkeit entsprechend ist das bayerische Bild erheblich viel interessanter als das „schönere" des Tiroler Meisters.

Diese Untersuchungen haben die Grundlage zu einer systematischen Scheidung und Zusammenfassung lokaler Schulen wie für zeitliche Bestimmungen zu bilden, und schon jetzt müssen durch einen Vergleich des räumlichen Aufbaues des Peringsdörfer-Altars (Abb. 121) mit der Verkündigung in Innsbruck (Abb. 75) die prinzipiell verschiedenen Gestaltungsweisen der Nürnberger, Tiroler, oberrheinischen, westfälischen und mittelrheinischen Kunst (Abb. 37) in Umrissen erkennbar sein. Bei Besprechung der einzelnen Lokalschulen und der Besonderheit ihrer künstlerischen Vorstellungsweise wird hierauf zurückgegriffen werden.

Abb. 134. Verkündigung. Oberrheinische Schule des K. Witz,
Nürnberg, Germanisches Museum.

Abb. 135. Stich des Meisters E. S., Berlin. L. 215.

# Literatur und Anmerkungen

[1]) J. Kern, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule, Leipzig 1904, dazu neuerdings Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Band 33. J. Kern, Massaccios Dreifaltigkeitsfresko von Santa Maria Novella, S. 1 ff. Ferner: E. Sauerbeck, Ästhetische Perspektive in Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft VI, Heft 3. O. Wulff, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht in Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet, Leipzig 1904.

Ein kritisches Referat hat natürlich nur in einer Systematik der Kunstwissenschaft seinen Platz: Was diese beiden Arbeiten aber von denen des Verfassers trennt, ist der assoziations-psychologische Standpunkt im Gegensatz zu dem erkenntnistheoretischen, der hier vertreten wird. Die Einführung bildet das „Miterleben der ganzen Persönlichkeit des andern" „als des modifizierten" eigenen Ich (Wulff, a. a. O., S. 19). Wulff sucht das Auftreten bestimmter sinnlicher Vorstellungsmaterialien psychologisch zu erklären, ohne den sinnlichen Tatbestand als Resultat einer einheitlichen oder vereinheitlichenden Vorstellungstätigkeit, d. h. des sinnlichen Denkens aus den Relationen des Gesamtbestandes aufzuzeigen. Die „psychologische Analyse" eines fertigen Kunstwerkes ohne die Feststellung der Denkprinzipien an dem gesamten sinnlichen Tatbestand ist m. E. eine Metapher, die das subjektive Verhalten und die persönlichen Absichten des Künstlers zu rekonstruieren trachtet, statt jenseits aller Zwecke und Reize den objektiven sinnlichen Tatbestand und statt der subjektiven Empfindungen den objektiven Denkvorgang in den Erscheinungsrelationen zu erfassen versuchte.

Sauerbecks Arbeit scheint mir bei aller Feinsinnigkeit im einzelnen wissenschaftlich im ganzen unbrauchbar. Die Scheidung von Raum- und Flächenkunst und die Charakteristik der Flächenkunst läßt deutlich erkennen, daß der Verfasser Begriffe, die eine empirisch orientierte Psychologie geliefert hat, erkenntnistheoretisch sich zu verwerten bemüht und etwa da endet, wovon er ausgegangen ist: bei Sonderfällen der Gestaltung, beim Material des Denkens, nicht bei seinem Prinzip. Die „wohltätige Empfindung", die wir bei gewissen sinnlichen Konstellationen zur ausschlaggebenden Grundlage wissenschaftlich kritischer Betrachtung machen, heißt aus sich einen Normal- oder Idealmenschen konstruieren, der sich selbst eine Normal- oder Idealkunst nach durchaus dogmatischer Weise zu erschaffen bemüht. Das Wort „umgekehrte Perspektive" hat für uns keine Bedeutung, weil es sich hier nur um einen bestimmten Ausgangspunkt der künstlerischen Vorstellung handelt, deren Denkprinzipien hievon ganz unberührt bleiben. Sie umfaßt alle Arten von Perspektive.

Die rein konstruktiven Probleme für die niederländische Kunst hat Döhlemann im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV, 5. S. 392 u. 6. S. 500 aufgegriffen. Vergl. hiezu Bd. XXXV, S. 27, 262 u. 268.

[2]) Doch berücksichtigt die Gliederung der Innenseite des Daches auch den Kompositionsgedanken der Gruppe. Der Mittelpfosten über dem Dachbalken ist daher auch über Eck gestellt.

[3]) Die Verschleierung der Konstruktionslinien ist für dieses Bild wie die folgende Zeit charakteristisch.

[4]) Das Bild ist übrigens mit Abb. Taf. III zu vergleichen, die Anordnung der linksseitigen Wände ist ganz ähnlich. Während aber beim Hieronymus ein Pfeiler, aus Stufenmotiven sich entwickelnd, die Überleitung der Wand in die zusammenfassende Bildgrenze besorgt, wird sie hier unter Berücksichtigung der Zentralisation der Anlage, in die Ebene des Bodens und seine Horizentale übergeführt.

[5]) So müßte beispielsweise der beschatteten Nische entsprechend die rechte Schulter des heiligen Gregorius im Schatten sein u. a.

Abb. 136. Randleiste aus dem Missale des Nicolaus Ricardi, Ms. 138 der Munizipalbibliothek in Avignon f. 228 (n. den. Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh., Bd. 22).

## IV.

## Der Eklektizismus der klassizistischen Kunstperiode am Ende des Mittelalters. Der Idealismus und Rationalismus in der künstlerischen Weltanschauung der neu entstehenden Lokalschulen weltlicher Kunstzentren (zirka 1350—1420).

### A) Der böhmisch-mährische Kreis.

Die künstlerischen Wandlungen, die im Zusammenhang mit den gleichartigen kulturellen Neuerungen um die Mitte des 14. Jahrhunderts sich zu vollziehen beginnen, waren nicht minder tief- und weitgreifender Natur, wie die, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts die europäische Menschheit in Atem hielten. Mit dem mächtig sich erweiternden Welthandel der innigeren Berührung der großen, geistig-religiösen und wirtschaft-politischen Kunstzentren begann auch das enge Gewand der provinziellen Kunstanschauung zu fallen. Eine revolutionäre Neuerungssucht macht sich hier, dort die stille Arbeit eines Geistes geltend, den die verjüngende Kraft der Morgenluft einer neuen Zeit umweht. Voran steht die Buchkunst. An sie trat zuerst das moderne Leben mit neuen Forderungen heran und im Gegensatz zur Monumentalmalerei der Kirche ist hier sein Pulsschlag außerhalb des geheiligten Bezirkes am stärksten und frühesten zu fühlen. Die frühmittelalterlichen Illustrationen begleiten vorwiegend die ganze Feierlichkeit und Größe der priesterlichen Zeremonie, sie weisen himmelwärts, die neuen Illustrationen zeigen vor allem ins Leben hinaus, erzählen von seinem Reichtum, seiner heiteren Pracht, von seinen Geheimnissen, von seinen Freuden und Leiden, erzählen vom Menschen und dem Schauplatz seiner Wirksamkeit. Deshalb wird Christi Erdenwandel wichtiger als seine Himmelsexistenz. Dazu kommt noch, daß einerseits das den praktischen Zwecken dienende Buch das Kunstmäßige der Gestaltung (zumeist in Kursiv geschrieben und oft auch ohne Illustrationen) durch die Massenproduktion verlor, die schließlich zur Erfindung der Buchdruckerkunst führte, anderseits aber gerade jetzt in dem illuminierten Kodex mehr das Kunstwerk als das Buch gesucht wurde. Diese Handschriften wurden die Träger des künstlerischen Gedankenaustausches und brachten die neuen Anschauungen von Westen nach dem Osten. Da gleichzeitig besonders in Frankreich berufsmäßige, von weltlichen wie geistlichen Persönlichkeiten geleitete Malerschulen solcher „Illumineurs“ sich bildeten, deren Werke Handelsprodukt eines wohlorganisierten Vertriebes wurden, haben die großen Errungenschaften der privilegierten klösterlichen Schreibstuben auch außerhalb dieser

Werkstätten sich durchzusetzen gewußt, und wo unkundige Hände eine billigere Ware fürs Volk geschaffen haben, beginnt durch die Ausdehnung des Vertriebes ein ursprünglicher Geist seine robuste Lebenskraft, seine sonnige Derbheit auch in jene Tempelstillen zu tragen, wo die zarten Elegien der Mystik und die düstere Willensstärke der Askese um die stolzen Reste griechisch-byzantinischer und antik-römischer Kultur ein heilig-weltfremdes Reich sich gebaut haben. Dazu kam, daß die wachsende Bedeutung der Profanliteratur auch neue Motive und Ideen in den künstlerischen Kanon brachte, indem sie zur Gestaltung von Szenerien und Vorgängen zwang, für welche die traditionellen Kompositionen keine Vorbilder boten. Auch die Tafelmalerei zog den unmittelbarsten Nutzen aus diesen Verhältnissen. Von einer wirklichen Tafelmalerei kann man ohnedies erst etwa seit Mitte des 14. Jahrhunderts sprechen. Die Tafelmalerei lief der Wandmalerei den Rang ab, zumal durch die technischen Grundbedingungen in den farbigen Ausdrucksmitteln den künstlerischen Absichten, dem persönlichen Ausdrucksbedürfnis hier am wenigsten Schranken auferlegt waren. Selbstverständlich erstreckt sich die künstlerische Neubildung auf alle Gebiete der Kunst.

Das künstlerisch Wesentliche dieser „Moderne" kann auch hier nicht durch den Hinweis auf die ikonographischen und technischen Neuerungen oder die Bereicherung des sinnlichen Vorstellungsbesitzes erschöpft werden, vielmehr wird man sich die neue künstlerische Denkweise in ihren Grundprinzipien klar machen müssen, die in Deutschland vor allem trotz der motivischen Anlehnung an die Formenwelt des französischen Westens und italienischen Südens sich in ihrer Originalität relativ frühzeitig zu erkennen geben. Man darf dabei neben der Schilderung der Herkunft der künstlerischen „Motive" nicht vergessen, daß diese nur das Material des sinnlichen Denkens, nicht sein Prinzip umfassen.

Die Besonderheit der Verarbeitung der neuen Formenwelt ist charakteristisch für die Denkweise des Deutschen überhaupt. Während der Franzose die modernen Ideen mühelos in die traditionelle Gestaltungsweise eingliedert, geschickte Kompromisse schließt und so nicht einen Augenblick den sicheren Boden unter den Füßen verliert, der Italiener zielbewußt der Rationalisierung der künstlerischen Gestaltungsgrundsätze entgegenstrebt und eine objektive allgemein gültige Formel für das Darstellungsproblem sucht, geht hier die Entwicklung mehr stoßweise, zum Teil unter schweren Erschütterungen vor sich. Ein freiheitsdurstiger Anarchismus und gewittrige Lebendigkeit sucht den alternden griechisch-byzantinischen Kanon zu beseitigen und erfüllt die blasse Anmut der jungen, von Südfrankreich her stammenden antiken Formen mit seiner wilden Leidenschaft. Von Italien über Frankreich dringt auch nach Deutschland das Evangelium eines neuen künstlerischen Wahrheitsgedankens, freilich um nur zu bekräftigen, was regen Geistern hier schon als Ziel der Erkenntnis vor Augen schwebte, denn hinter der zelebralen Feierlichkeit der rituellen Handlung versteckte sich schon seit Anfang des 14. Jahrhunderts eine starke Sinnlichkeit, die mit andächtiger Liebe dem freien Spiel der Glieder in der schüchternen Eleganz der Formen und den Regungen ungebundenen Lebens nachging und den durch eifriges Studium derselben, erweiterten sinnlichen Vorstellungsbesitz bescheiden einzugliedern versuchte in die in alter Strenge fortlebende formale Disziplin griechisch-byzantinischer Kunst. Die Reste kalligraphischer Tendenzen, die sich in den Schreibstuben die Jahrhunderte hindurch erhalten haben, bauen sich zu einer neuen Schönheitslehre mit klar umschriebenen Zielen aus, die der Renaissance den Weg bereiten helfen.

Der in der Idee des Papsttums sich symbolisierende kosmopolitische Herrschaftsgedanke begann zum erstenmal auch tonangebend für die künstlerische Welt zu werden, indem an Stelle der

byzantinischen Kunsttraditionen und der vom Norden verschiedenen und geschiedenen italienischen Lokalschulen durch die transalpine Übersiedelung der Päpste nach Avignon, unterstützt von dem gleichzeitigen Eindringen französischen Wesens in Italien (Anjous in Neapel), eine Verschmelzung nordisch-französischer und italienischer Kunst sich vollzog. Die unter dem gesegneten Antlitz des Stellvertreters des Höchsten entstandenen Werke christlicher Kunst wurden zu anerkannten Vorbildern für die jung aufstrebenden deutschen Volksstämme. Durch die dogmatische Autorität des Papsttums wurde mittelbar der französische Träger der Tiara, Jacques Duèze, der erste Herold einer neuen künstlerischen europäischen Kultur. Von Avignon aus ist die Herrschaft dieser französisierten italienischen Kunst nach Paris und Burgund ebenso gedrungen wie nach Köln, Minden, Prag und Nürnberg. Aber das verschiedenartige Echo, das sie weckte, ist doch zugleich das erste Zeichen des heraufziehenden Kampfes um die künstlerische und kulturelle Selbständigkeit der Nationen.

In Avignon malte seit 1339, mit seinem Bruder Donato, Simone Martini, der berühmte Träger sienesischer Kunstideen[1]). Simone blieb gegenüber den provenzalischen wie nordfranzösischen, gleichfalls in großer Zahl hier tätigen Malern schon um dessentwillen die tonangebende Persönlichkeit — man hielt ihn damals für den größten Maler seiner Zeit —, weil sich in seine Moderne sowohl nach der technischen wie formalen Seite auch die besten Seiten einer fast tausendjährigen Kunsttradition herübergerettet haben; ein Rest des asketischen Ernstes der kirchlich-mittelalterlichen Welt und die stillen Harmonien antiker Sinnlichkeit verbanden sich da mit der Empfindsamkeit und der zarten Lyrik der höfischen provenzalischen Kultur.

An dem deutschen Kaiserhof in Prag gewann zuerst und am stärksten die neue Kunst ihren Eingang, nachdem man freilich schon vorher instinktiv in den französischen und italienisierenden Codices ein dem eigenen Geist verwandtes Wesen zu entdecken glaubte. Auch hier ist schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in den deutsch-böhmischen Werken der Einfluß dieser fremden Kunstweise zu bemerken. Mit dem stets reger werdenden, durch die kaiserliche Hofhaltung genährten Verkehr zwischen Avignon und Prag begann um die Mitte des Jahrhunderts unter Einwirkung der humanistischen Lehren des päpstlichen Hofes eine systematische Aufnahme der Antike; eine dünne geistige Oberschicht wurde hier zum Führer und Träger einer von Ästhetentum nicht freien künstlerischen Kultur, deren antiquarische Interessen freilich noch gering waren gegenüber einer edlen sinnlichen und geistigen Genußsucht, die den Stempel ihres Wesens den künstlerischen Leistungen überall aufgedrückt hat. Schon die Hofhaltung Karls IV. hatte etwas Mondänes. Venezianische Mosaizisten waren am Dom tätig, orientalische Teppichweber hatten ihre Zelte aufgeschlagen, italienische Künstler waren mit Meistern aus Nürnberg und den Rheinlanden bemüht, König und Kirche in gleicher Weise zu dienen. — In kaum zehn Jahren entwickelt sich hier aus einem interessanten Eklektizismus eine neue und originale Kunst. Zum historischen Verständnis derselben ist es wichtig, sich vor Augen zu halten, daß das italienische Element in ihr aus zweiter, französischer Hand stammt, wie anderseits für die allgemeine künstlerische Bewertung die Übernahme heterogener Motive einen einheitlichen originalen künstlerischen Aufbau zunächst fast nirgends hat entstehen lassen. Aber trotz der Beibehaltung dieser fremden, rudimentären, sinnlichen Vorstellungselemente hat sich ein durchaus originales künstlerisches Denken hier durchzusetzen gewußt und das Übernommene der Einheitlichkeit seines Gestaltungsprinzipes schließlich völlig unterworfen. Hierin liegt die Bedeutung der Kunst der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Gleichzeitig tritt der mittelalterlich-typologische Kreis mit seinen

ethisch-didaktischen Tendenzen zurück gegenüber den die religiösen Stimmungen gestaltenden Darstellungen.

1348 konstituiert sich in Prag eine Malerzeche, der erste wirtschaftliche Zusammenschluß der jungen schaffenden Generation, die zum weitaus überwiegenden Teile aus Deutschen bestand, einheimischen sowohl wie zugezogenen, unter denen vor allem Nürnberger und Straßburger zu finden sind. Erst gegen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts scheinen die tschechischen Elemente eine größere Bedeutung zu erhalten. Johann von Neumarkt, ein ehemaliger Pfarrer und seit 1347 Reichskanzler Karls, war als gelehrter Literat und Humanist vor allem die Seele der ganzen Bewegung und seine Handschriften-Bibliothek hat der keimenden Saat neue Nahrung gegeben[2]). Sowohl neapolitanische wie avignonesisch-italienische Arbeiten haben die entscheidenden Anregungen und Mustervorlagen für die rege künstlerische Tätigkeit böhmischer Illumineurs abgegeben; bereits in den fünfziger Jahren kann man von einer selbständigen deutsch-böhmischen Lokalkunst sprechen, dem ersten Zeichen der anbrechenden Renaissancezeit im deutschen Osten. Man ist geneigt, die besondere Eigenart, die dies mit slawischen Elementen stark durchsetzte Volkstum auch heute noch zur Schau trägt, schon in den künstlerischen Leistungen der damaligen Zeit zu suchen. Eine fröhliche Eleganz, ein heiterer, über die Oberfläche des Lebens so lustig hingleitender Geist, eine Sinnlichkeit, die den goldenen Mittelweg zwischen Scherz und Ernst so leicht zu finden weiß, ein weltkluger, anpassungsfähiger Geist, der ohne starke Eigenwilligkeit doch mühelos sich im Reiche der Kunst stets mit Anstand und Geschick bewegen kann und eben hierdurch wie zum Teil die Rheinländer mehr als alle die anderen deutschen Stämme am leichtesten die neuen Ideen aufzunehmen berufen war. Die Schriften John Wiclifs haben hier ja auch früher und stärker eingewirkt als in England selbst. Aber dieser Geschwindschritt, in dem hier die Moderne einzog, deutet doch auch auf eine relativ geringe Stabilität und Tiefe der alten Kultur. Es nimmt daher nicht wunder, daß dieser künstlerische, zuerst so lebendige Strom vor der Zeit versandet, zumal das tschechische Element in das deutsche hier einen Keil trieb, unter dem beide Teile zu leiden hatten. Gegenüber Nürnberg und den anderen deutschen Kunstmetropolen tritt Prag im 15. Jahrhundert gänzlich zurück. Aber ein Stück des modernen Österreichertums, das man gerne mit dem Leben seiner tonangebenden Hauptstadt identifiziert, lebt schon in den launigen Schnörkeln der Wenzelbibel (Abb. 166 u. 167) ebenso als in manchen der Tafelgemälde und weist über die Jahrhunderte hinweg nach jenen Tagen neuer Blüte, die für diesen Geist im Zeitalter Mozarts und des Rokoko anbrach.

Den beiden regierenden Persönlichkeiten Karl IV. und König Wenzel entsprechend, teilt man diese böhmische Renaissancekunst am besten in drei bezw. vier Stilphasen ein. Die vorkarolingische, die im wesentlichen die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts umfaßt; die karolingische von 1346—1378 (früh- und spätkarolingische), die Wenzelsche Stilphase von 1378—1419. In der vorkarolingischen Periode ist der erste Einschlag des modernen Lebens ohne Aufgabe der alten künstlerischen Tradition zu erkennen. In der zweiten vollzieht sich der Umschwung durch die Aufnahme völlig neuer vorwiegend französischer Motive. Gegen Ende der Periode ist das Übernommene zu einer selbständigen Kunstweise verarbeitet worden. In der Wenzelschen Stilsphäre treibt diese Kunstweise ihre üppigsten und reichsten Blüten zugleich mit Anzeichen des inneren Zerfalls. Die Quantität der Produktion geht zum Teil auf Kosten der Qualität.

Man kann sich die drei ersten Hauptphasen dieser Stilentwicklung an den drei nebenstehenden Schul-

bildern klar machen: In dem Madonnenbilde, Abb. 137, sind die Motive der herabhängenden Gewandung unabhängig von den äußeren Silhouetten, die mehr zufällig aus der Position der einzelnen Gliedmaßen sich ergeben und im wesentlichen nur durch die Symmetrie der Anordnung der Bildgedanke zum Ausdruck gelangt. Daher auch die Gleichartigkeit der Gesichtstypen und Gebärden. Der Thron trennt die Hauptfigur ganz von den Nebenfiguren ab, bleibt aber im wesentlichen durch die Bildgrenze bestimmt. In dem der Schule des Theoderich von Prag angehörenden Werk entwickeln sich die Körper aus dem Dunklen zum Hellen (Abb. 138). Die Gleichartigkeit des Oberflächenlichtes von Gesichts- und Gewandfarbe bringt einen neuen künstlerischen Einheitsgedanken über die gegenständlichen Unterschiede hinweg zum Ausdruck, wie auch an den Silhouetten der Gewandung aus den einzelnen Gliedmaßen nun (vergl. die unteren Partien) die ineinander übergehenden Motive gewonnen worden sind und ihre charakteristischen Rundprofile auch auf die Außensilhouette zum Teil übertragen. Aber was hier noch an verlorenen Konturen zu finden ist, verschwindet fast ganz in den Werken des unter nordfranzösischen Einfluß sich bildenden Stiles (Abb. 139), wo die die einzelnen Figuren zusammenfassenden und alle inneren Formen bestimmenden Außensilhouetten einem Schönheitsideal in der Bewegung huldigen, dessen transzendentaler Charakter schon in seiner Bestimmung durch das Motiv der Ausdrucksgebärde deutlich wird. In dem Werke von Hohenfurth lebt noch das Standmotiv der Antike wie ein Rest nordischer Stilformen fort[3]), in dem Bilde des Meisters Theoderich erscheint das impressionistische Gestaltungsproblem der modernen Zeit nicht ohne kalligraphische und rationalistische Tendenzen der Renaissance. In dem Schulbilde des Meisters von Wittingau (Abb. 139) wird das transzendentale Motiv der Gebärde zum bestimmenden Ausgangspunkt einer Gestaltung gemacht, die im Grunde ihres Wesens doch einem allgemeinen, den individuellen Gehalt der Geste wieder aufhebenden, überpersönlichen Formenideale nachgeht[4]). In dieser hier versuchten Synthese nordischer und südlicher Weltanschauung kann man die kulturgeschichtliche Mission des französischen und teilweise des südniederländischen Volkes sehen, dessen starker Einfluß auf die germanischen Völker bis weit nach dem Osten her-

Abb. 137. Gnadenbild aus Goldenkron, Budweis, Städt. Museum
(Beispiel vorkarolingischen Stiles).

Abb. 138. Schule des Theoderich von Prag
(Beispiel des späten karolingischen Stiles).

Abb. 139. Schule d. Meisters v. Wittingau, Protiwin, Schloßkapelle (Beispiel der Wenzelschen Stilepoche).

über nur das Symptom einer großen Bewegung des ganzen mitteleuropäischen Kulturkreises des Nordens gewesen ist.

Für die Miniaturmalerei gilt durchaus dasselbe.

Die Handschrift (Fol. I, XIII. A. 13) Augustinus super Johannem der Bibliothek des Prager Landesmuseums läßt am deutlichsten die sich vollziehenden Wandlungen erkennen (Abb. 141). Der ornamentale Schmuck der Handschrift (XII A. 15, Schriften des Bernhard von Clairvaux) im Böhmischen Landesmuseum ist nur eine Randleiste, die den Schriftsatz an die Blattgrenzen angleicht, wobei die Ornamentik (Fleuronée) aus einem in geometrischen Rautenmotiven gegliedertem Füllwerk besteht, das in seiner anspruchslosen Zartheit durchaus hinter dem Buchstabenbild zurücktritt. Diese wohl noch der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstammende böhmische Handschrift mit dem Wappen des reaktionären Reformators Ernst von Pardubitz, ist unter Anlehnung an ältere französische Motive eine eklektizistische Kunstleistung. Die Ornamentik sucht sich von dem untergelegten geometrischen Muster der Randleiste zu lösen und entwickelt sich auch in den charakteristischen Motiven der Kapillarstengel mit den goldenen Tropfen völlig frei, ohne Rücksicht auf die das Blatt gliedernden Silhouetten des Schriftsatzes. Die Laune des Zufalls triumphiert über die strenggeformte Ordnung der Vergangenheit, doch bleibt der traditionelle Grundgedanke des seitlichen Leistenabschlusses in der Gesamtanlage noch gewahrt. Auch die Motive selbst sind ein Mittelding „abstrakten", frei erfundenen Schmuckes und naturalistischer Blattformen, deren körperliche Wesenheit da und dort schon schüchtern der tektonischen Ordnung zu widersprechen wagt und deshalb in dem organischen Aufbau gegenständlicher Einzelheiten doch noch reichlich undeutlich bleibt. An Stelle der gesetzlichen Abwandlung eines das Ganze umfassenden Grundmotivs tritt hier seine einfache freie Wiederholung. Die dingliche Klarheit beeinträchtigt bereits das Interesse an der sinnlichen Einheit. Der zentrale Zusammenschluß des ausstrahlenden Blattmotives mißglückt über der Herstellung der Verbindung mit dem Vertikalmotiv der Randleiste überall. Die Einbeziehung des Miniaturbildes in dem ornamentalen Teil ist noch ein Rest des Gestaltungsprinzips der älteren Zeit.

Auch in dem liber viaticus (Reisebuch) des Johann von Neumarkt (1357—64 für diesen gemalt, Abb. 142) wird der Grundgedanke der Randleiste der geometrischen Rechtecksform beibehalten, freilich mehr im Sinne einer r ä u m l i c h e n Abgrenzung des Schriftsatzes als zum Zwecke der Verbindung desselben mit dem Blattrande. Dem stärkeren Differenzierungsbedürfnis, das durch die gegenständliche Umdeutung der ornamentalen Motive zum Ausdruck kommt, entspricht auch die Absonderung des Schriftsatzes von seiner dekorativen Umgebung. Doch finden die Horizontalen der Schrift in dem ihrer Richtung folgenden seitlich vorstehenden Blattmotiv noch ihr sinnliches Analogon, wie anderseits das Interkolumnium zwischen den beiden Satzspiegeln die Gliederung der Fußleiste bestimmt und das ohne Rücksicht hierauf durchlaufende Krabbenmotiv die Ähnlichkeitsbeziehung zum zusammenfassenden Blatt r a n d e herstellt. Auch ohne Kenntnis der kunsthistorischen Beziehungen läßt sich aus dem sinnlichen Tatbestand selber erweisen, daß hier nicht aus einer originalen Vorstellung heraus mit einheitlichen Grundideen und klaren Zielen geschaffen, sondern vielmehr zwischen zwei heterogenen künstlerischen Weltanschauungen laviert wird. Die Feststellung, daß das Akanthuslaub mit gotisierendem Eichblattmuster wechselt, würde hierzu freilich nicht genügen, auch nicht, daß beide nur A n h ä n g s e l eines mit ihnen motivisch kontrastierenden Stäbchens sind. Das Wichtigste bleibt, daß das Eichblattlaub hier innerhalb des Bildgedankens einen Rest der strengen Disziplin seiner künstlerischen Vorgänger behielt, während das Akanthuslaub als dekorierendes Eckmotiv, erfüllt von dem ungebundenen Geist des Modernen, an diese Hausordnung sich nicht kehren will. Dabei

Abb. 140. Randleiste aus den Schriften des Bernhard von Clairvaux. Muses. XII. A.15 des Böhmischen Landesmuseums.

Abb. 141. Randleiste mit Initial aus der Handschrift Augustinus super Johannem (Fol. I. XIII. A. 13).

setzt innerhalb der Ornamentik selbst die räumlich-gegenständliche Umbildung der sich auch in ganzen Episoden (Tierkämpfe) verwandelten Motiven ein; die Formen des die Vertikalleiste dekorierenden Drachen versuchen wohl nach älterer Weise ornamental sich ihr anzugleichen, aber durch die „naturalistische" Beschreibung der körperlichen Einzelheiten erscheint er doch als ein Sondermotiv, ähnlich wie rechts unten

Abb. 142. Reisebuch des Johann von Neumarkt, Fol. 69 (um 1360).

die Taube, die das zu ihr gehörige Akanthusblatt nun spazieren trägt und der halbnackte Kerl darunter, der den Blattknollen als Turnreck benützt. Räumlich gegenständliche Beziehungen, Handlungszusammenhänge, suchen die sinnlichen mithin zu ersetzen. Der Rest des mittelalterlichen Pantheismus liegt allein in diesem lebendigen Mit- und Gegeneinander abstrakter geometrischer Motive, Pflanzen, Tiere und Menschen; deshalb schaut doch auch der weltumfassende Geist des Mittelalters in diese bescheidene Szenerie grotesker Genreszenen, in die launige Idylle des neuen Geistes deutscher Frührenaissance (vergl. die Wenzelbibel, Abb. 166 u. 167).

Auch die Miniatur selbst isoliert sich als sinnliche Sonderexistenz von dem Buchstaben, zwischen dessen eleganten Konturen im geisterhaften Lichte Propheten aus dem Reiche schöner Diesseitigkeit in das der Phantasie hinüberleiten. Dasselbe gilt auch im rein künstlerischen Sinne für den fein ornamentierten Grund des Buchstabenfeldes, der sich der neben der eigentlichen Ornamentik sich längs des Schriftsatzes hinziehenden, vertikalen Randleiste anzugleichen versteht. — Die Motive weisen nach Avignon wie nach Toskana. Die Schrift und die kalligraphische Dekoration folgen den französischen Vorbildern, ebenso wie die krausen antikisierenden Rankenbordüren (Abb. 136), während vor allem bei den figürlichen Szenen die auch in Avignon fortlebenden toskanischen Meister Paten gestanden haben. Wahrscheinlich hat der deutsche Meister dieses Werkes bereits in Avignon gelernt. Das Missale des Nicolaus von Kremsier in der Bibliothek der Pfarre zu St. Jakob in Brünn steht künstlerisch diesem Reisebuch am nächsten. Rohere Nachahmungen sind das Missale Nr. 3 und das Brevierum Pragense derselben Bibliothek [5]).

Eine weitere und neue Phase der Entwicklung vertritt das Orationale Arnesti (XIII. e. 12) im Prager Landesmuseum (Abb. 143). Die Technik und Gestaltungsweise der Meister des Johann von Neumarkt bildeten die Grundlage für diesen neuen und selbständigen Stil, der sich rasch verbreitete. Es waren die Hofmaler Wenzels, die das Erbe der Karolingischen Zeit in Böhmen angetreten und erweitert haben. Auch die böhmisch-mährische Kunst erhielt mithin eine überragende Bedeutung in Deutschland zu einer Zeit, in der Böhmen überhaupt der kulturelle Mittelpunkt im deutschen Osten wurde.

Die Miniatur ist hier nicht mehr dekorative Erweiterung eines Buchstabens noch ein bloßes Einschiebsel in die Schrift, sondern begleitendes Motiv für das Kolumnenpaar, dessen Doppelgliedrigkeit die seitlich im Winkel heruntergehende Ranke in Ähnlichkeitsbeziehung zu der Blattgrenze zugunsten der künstlerischen Einheit des Spiegels aufzuheben versucht. Die Ranke ist nicht mehr sekundäres Dekorationsstück einer Randleiste, sondern Resultat desselben künstlerischen Zweckes, den sie für sich allein, nicht als Teil eines größeren Ganzen verfolgt. Daher widerspricht auch die geometrische Regelmäßigkeit des die Miniaturen einschließenden Schriftsatzes der „malerischen" Freiheit dieser selbstgefälligen Eleganz klassizistischer Ornamentik. Sie bleibt im Grunde genommen nur ein geistvoller Schnörkel an einer anderen künstlerischen Wesenheit, wie die artistische Phrase im Briefstil der damaligen Zeit und seine poetisch-rhetorischen Allegorien, die die Sachlichkeit des Gedankens umspinnen. Aber die Absicht, nicht durch den Reichtum dekorativer Motive, sondern durch eine edle geschlossene Einheitlichkeit bei möglichster Betonung der Individualität der Teile zu wirken, ist doch der wesentlichste Zug dieser klassizistischen Werke deutscher Frührenaissance.

Abb. 143. Schriftblatt aus dem Orationale Arnesti (XIII, C. 12), Prag, Landesmuseum.

Den Gegensatz zwischen den deutschen und französischen Werken in der Verarbeitung des traditionellen Ornamentschatzes mit dem Neuen vermag das Psalterium der Pariser Nationalbibliothek besonders gut zu illustrieren (Abb. 144). Ganz mühelos finden sich hier die bei den Deutschen im wesentlichen getrennt bleibenden und so umständlich assimilierten Formelementen zu einer neuen Einheit. Dünne Stengel formen sich zur eleganten Volute, aus der sich in stacheliger Fülle das gotisierende Eichblatt entwickelt, dessen vielzackige Silhouette auch in der Randleiste wiederkehrt. Dazu kontrastiert hier nicht mehr motivisch ein flacher Grund mit der Körperlichkeit gegenständlicher Einzelheiten, sondern beide verdanken der tektonischen Angleichung der vegetabilischen Einzelheiten an die Ebene des Blattes und der Wiederholung und Abwandlung der beweglichen Grundform der Ornamentik ihre künstlerisch-einheitliche Form. Die wellige Außensilhouette des Ganzen variiert nur im Sinne der Einzelmotive die Gestalt des Rechtecks. Auch das Motiv der Anfangsbuchstaben bildet, zwanglos durch breite vertikale Zwischenbänder sich aus der Randleiste entwickelnd, mit der Schrift niedere Rechtecksfelder, die von der fast quadratischen Form der Miniatur in die des hochgestreckten Blattformates überleiten. Die Schrift ist der nur mehr dekorierende Rahmen für die Miniatur, die aber als Bild wieder in ihren wesentlichsten Teilen durch die Beziehung zur Gliederung des ganzen Blattes bedingt ist. Selbst die perspektivischen Tiefengliederungen des Miniaturraumes verlieren daher durch die schichtweise Breitenanordnung der Architekturen und der Parallelität ihrer Silhouette zu dem Bildrand nicht den Zusammenhang mit der ganzen Blattkomposition. In ihrer selbstverständlichen Harmonie

Abb. 144. Französische Buchillustration aus dem Psalterium Ms. 13091 der Pariser Nationalbibliothek.

stehen solche Bilder natürlich den Gewaltsamkeiten des Revolutionärs ebenso ferne als wie den frischen Lebensimpulsen einer Kraft, die nicht nur um das Gute, sondern um das Beste und Höchste ringt. Auch in diesen relativ bescheidenen Werken bespiegelt sich etwas von dem Wesen des französischen Volkes, das seine Geschichte und seine Geschicke bestimmte, durch die es in allen Zeiten und in allen Lebenslagen nie lange und ernstlich aus dem Gleichgewichte gekommen ist; unter der eisernen Hand des Korsen so wenig als unter der freien Sonne der Republik, unter den Unbilden englischer Herrschaft so wenig als in den Stürmen der Revolution. Das Fremde ist so rasch stets in den Strudel zentripetaler Kräfte untergegangen, hat sich der Einheit französischen Wesens fügen müssen, ist nie so wie bei dem Deutschen das angebetete Idol seiner Gesinnung geworden, das eine Zeitlang das Denken und Wandeln regiert.

Die beiden Stilphasen der ersten und letzten Jahre der karolingischen Zeit auf dem Gebiete der Tafel- und Miniaturmalerei charakterisiert am besten ein Vergleich der Verkündigung des Meisters von Hohenfurth mit der gleichen Darstellung aus dem sogen. Mariale Arnesti (Taf. X und XI). Man sieht, wie die neuen Ideen aus den alten sich entwickeln, was durch sie gewonnen und verloren ging. Die Vergangenheit bringt die besten Seiten ihres Wesens dar und der lebensfrische Glanz der jungen Gegenwart fügt sich bescheiden der strengen Zucht der Tradition. Der Engel ist der göttliche Sendbote, der sich des Auftrages wie bei einer feierlichen Staatsaktion oder höfischen Zeremonie entledigt. In höfischer Prunkgewandung ist er niedergekniet, erhebt die Hand, um der Allerholdseligsten seine Sprüchlein aufzusagen. Maria, nicht ohne Bewegung, empfängt ihn würdig, wie es einer wohlerzogenen Jungfrau geziemt, als wüßte sie, daß eine Welt von Augen auf ihr Tun in diesem Augenblick gerichtet sei. In diesem wohlberechneten Aufbau der repräsentativen Zeremonie äußert sich eine naive Sinnlichkeit, der der gefällige Zusammenschluß der übersichtlich nach Horizontale und Vertikale sich aufbauenden Teile mehr galt, als eine dramatische Persönlichkeitscharakteristik.

In dem Mariale Arnesti ist die Jungfrau vom Throne aufgesprungen, und erst langsam scheint die bessere Einsicht über die instinktiv zur Flucht drängenden Glieder die Herrschaft zu gewinnen. Aber bei diesem feinen Spiel der Glieder verliert sie doch nicht einen Augenblick die Haltung, bleibt an Leonardos Frühwerk gemahnend, die Fürstin gegenüber dem Engel, der so bubenhaft fest und unbekümmert mit dem

Meister von Hohenfurth, Verkündigung (um 1350)
Stift Hohenfurth in Böhmen, Geschenk des Stiftes (Phot. J. Seidel, Krummau)

Verkündigung aus dem Mariale Arnesti
Prag, Nationalmuseum.

ausgestreckten Arm auf sie zuschreitet. Der Lockerkeit seiner Silhouette tritt die edle Geschlossenheit der Madonnenerscheinung gegenüber. Auf diese Individualmotive der Figuren hat die Bildgrenze keinen bestimmenden Einfluß mehr, und auch die Architekturen sind jetzt nur Begleitmotiv für die charakterisierenden Gebärden. Während der Thron bei dem Hohenfurther Meister ohne Rücksicht auf das differenzierte Bewegungsmotiv der Mariengestalt aufgebaut war, nimmt er hier sowohl dieses als auch das Gruppenmotiv auf. Der enge, ohnedies der Madonna ganz an den Leib gepaßte Thronbaldachin öffnet sich nicht dem Engel zu, sondern folgt gewissermaßen der fortdrängenden Madonna; das Betpult steht deshalb nicht wie bei dem Hohenfurther Meister innerhalb, sondern außerhalb des Thrones, wobei die hier entstehende Verkröpfung der Sitzgelegenheit der Silhouette des ausgestreckten Armes entspricht, während die verkürzte Thronwange rechts haltgebietend auf die Vertikale der Figur eingestellt ist. Im Gegensatz zu dem eigentlichen, in Niedersicht gegebenen Thron führt die dekorative Zutat dahinter eine neue gesonderte Vorstellung der Raumtiefe in das Bild ein, folgt aber auch dem Motiv der Engelsgeste wie der Blickrichtung der Maria und verbindet dadurch beide. Freilich reicht nun der Bildgedanke nicht wesentlich über den der Gruppe hinaus. Das ist das Verlustkonto gegenüber dem Gewinn. Wie streng weiß der Hohenfurther Meister das Wolkenmotiv und den rückwärtigen Flügel durch die Angleichung an die Bildgrenze und die umgebenden Silhouetten dem Bildorganismus unterzuordnen. Dazu die völlige Gleichartigkeit des Oberflächenlichtes der hell gehaltenen Töne (den Goldhintergrund mit eingeschlossen). Im Throne verbindet sich in reizvollem Wechsel das Farbmotiv der Figurengruppe, während der Meister des Mariale durch die Verschiedenheit der Farbcharaktere die räumliche Unterscheidung der gegenständlichen Einzelheiten im Auge hat; trotzdem besonders in dem Farbtone der Maria und des Thrones auf die Übereinstimmung des Helligkeitswertes und die Überleitung nach der dunkel gehaltenen Figur des Engels hin Bedacht genommen ist.[6])

Die feine Persönlichkeitscharakteristik, die nach Art der Frührenaissance den ersten Akt eines religiösen Dramas mit allen verführerischen Reizen des sinnlichen Lebens ausgestaltet, ließ doch noch nicht über dem stärkeren gegenständlichen Differenzierungsbedürfnis des forschenden Auges die transzendentale Idee der künstlerischen Einheit außer acht, ein geistvoller Kompromiß, der zwischen der Weltanschauung der romanischen und germanischen Renaissance geschlossen wurde.

Gegenüber dem Hohenfurther Bilde wäre über das Wesentlichste der sich vollziehenden Wandlung in der Weltanschauung zu sagen: An den Werken des Hohenfurther Meisters ist die Willensäußerung des Individuums oder das Individuelle bestimmt durch die Gesetzlichkeit des Bildes; in dem Mariale Arnesti werden die Gesten der Persönlichkeiten zu den das Bild bestimmenden Individualmotiven, bildlich gesprochen schafft sich auch hier im Gemälde selber die Persönlichkeit ihr eigenes Gesetz. Die „Natur" ist ihrem Willen unterworfen. Nur von diesen sinnlichen Tatbeständen ausgehend kann man sagen, daß der Renaissancegedanke künstlerisch sich ausdrückt, ähnlich wie beim Meister von Wittingau. Das Neue des Stils liegt nicht im „Gotischen", sondern in einer andersgearteten Vorstellungs- und Denkweise. Es kommt wenig darauf an, welchen Namen man der Sache gibt, wenn man die Grundbedingungen dieses neuen Lebens erfaßt.

Die byzantinisch-italienischen traditionellen Formen erhalten von Avignon her durch die italienische, von Mittel- und Nordfrankreich dann durch die französische Kunst neue entscheidende Impulse. Unter rein historischem Gesichtswinkel betrachtet, steht der Meister von Hohenfurth an der Grenzscheide zweier Zeiten (Abb.145 u. Abb.149). Das Vorbild giottesker Trecentomalerei ist unverkennbar, doch stammen die künstlerischen Motive bereits aus zweiter Hand. Die stilisierten Felsen römischer Reliefs sind in ihren charakteristischen Formen auch hier wohl auf dem Umweg über Südfrankreich von Italien nach Deutschland gewandert.[6]) Ihre künstlerische Bedeutung ist freilich dabei verloren gegangen; diese mißverstandene Häufung vielzackiger, sich übereinandertürmender kristallinischer Formen hat mit den eleganten und wohldurchdachten Gewandmotiven nichts mehr zu tun, während die „Felsen" bei Giotto begleitendes Motiv der Figurensilhouetten und zugleich das übersichtliche Gerüst des Bildaufbaues gewesen waren. Man schien sogar hier schon Wert darauf zu legen, durch die Verschiedenheit von Gestalt- und Raummotiven die gegenständliche Klarheit zum Teil auf Kosten der sinnlichen Einheit zu steigern. Denn die Ähnlichkeitsbeziehung zu der Mimik der Gestalt (Motiv der erhobenen Hände) bleibt nur in der schräg verlaufenden Außensilhouette des Terrains gewahrt, ohne daß dieser künstlerische Gedanke klar zum formal bestimmenden Motiv für den

Abb. 145. Meister von Hohenfurth, Christus in Gethsemane, Hohenfurth, Stift.

Abb. 146. Lorenzo Monaco, Christus in Gethsemane, Florenz, Uffizien.

ganzen Felsenaufbau würde. Aber es ist von symptomatischer Bedeutung, daß dieses für den „Raum" traditionelle Motiv in einheitlicher Niedersicht gegenüber der Profilansicht der Hauptfigur gestaltet worden ist, während ganz unabhängig davon die Baumgruppe links hinter der Felskulisse selbständig die Tiefe sucht[7]). Es bestehen mithin mindestens zwei verschiedene Gestaltungsprinzipien in dem Bilde nebeneinander, die freilich durch die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen der Gruppen- und der Baumsilhouette darüber künstlerisch miteinander verbunden wurden.

Lorenzo Monacos analoge Darstellung in den Uffizien in Florenz (Abb. 146) läßt trotz der scheinbar verwandten Formen der Felsen das völlig verschiedene formale Prinzip in der Bildgestaltung erkennen. Die Felsenmotive, übrigens ebenfalls in Niedersicht gesehen, füllen nicht nur die Lücken zwischen den Gestalten aus, sondern führen gleichzeitig in einer Spirale den ganzen Bildraum auch in seiner Tiefenentwicklung in sich einbeziehend, von unten vorne nach oben hinten (vgl. Dürerkreuzigung, Abb. 16). Gegenüber diesem echt romanischen, ohne Rücksicht auf die mimischen Differenzen durchgeführten Einheitsprinzip, von der Giotto gegenüber natürlich sehr lockeren Bindung der Einzelheiten abgesehen, bleibt in dem deutschen Bilde doch die beherrschende Stellung der Hauptfigur und die Anpassung der aus ihr entwickelten Sondermotive an die Bildgrenzen der etwas pedantisch und schwerfällig sich äußernde Grundgedanke des Ganzen. In der Gewandung findet man neben eleganten Schnörkeln und manchen stilistischen Äußerlichheiten doch bereits ein liebevolles Studium der einzelnen Gliedmaßen, ohne daß die meist recht hölzernen Außensilhouetten der Körper diesen Gliederungsgedanken begleiteten, wohl zum Teil auch mit Rücksicht auf die hieratische Strenge der Bildkomposition, in deren andachtsvolle Stille eine starke freie Lebensäußerung eben gar nicht passen würde. Es liegt viel heimliche Freude und Sehnsucht nach Natur in diesen Bildern, ein Stück fast sentimentaler Romantik. Daneben aber doch noch der große Ernst mittelalterlich formaler Disziplin, die hier in recht deutscher Weise der Bildidee auch die Willensäußerung, die Geste der Persönlich-

keit (besonders stark in der Verkündigung) unterwarf, während diese sich bei den Italienern (Abb. 146) völlig frei entfaltete. So verarbeitet diese deutsche klassische Kunst des späten Mittelalters in dem tausendjährigen Formenschatz ihre neuen Anschauungen von der Natur und konserviert doch dabei den ethischen Grundgedanken der vorangegangenen Zeit, indem sie mit dem Bildgesetz auch zugleich die Gesetzlichkeit im Handeln, das überpersönliche Schicksalsgesetz, zum Ausdruck bringt. Der Christus Lorenzo Monacos mimt geschickt eine sehr gefällige Geste des Anbetens, der des Meisters von Hohenfurth bringt neben dem Rest mittelalterlicher Repräsentation doch auch die Magie der Seele zum Ausdruck, die Christus bittend und forschend Blick und Hände instinktiv nach oben heben läßt, wo aus dem Wolkengekräusel ein Engel hervorsieht, der bei Lorenzo so kunstgerecht den Kelch uns serviert. Auch sonst besitzt das deutsche Bild, besonders in der feierlichen Weiträumigkeit, einen gerade der kleinlichen Frisur der Felsen wegen doppelt auffallenden Vorzug, der vor allem auf Rechnung der starken Vergrößerung der Hauptfigur und ihre systematische Eingliederung in die Umgebung zu setzen ist.

Abb. 147. Meister von Wittingau, Christus in Gethsemane, Prag, Rudolfinum.

Der Christus in Gethsemane des Meisters von Wittingau (Abb. 147) vertritt innerhalb der Tafelmalerei jene dritte, in den sechziger Jahren beginnende Stilphase des 14. Jahrhunderts, in der der nordfranzösische Einfluß gegenüber dem südfranzösisch-italienischen in den Vordergrund tritt und die übernommenen Motive nun nicht mehr als eine Art modisches Gewand die eigene Denkweise maskieren, sondern durch die neuen Anschauungen in durchaus origineller Verarbeitung des übernommenen sinnlichen Materials eine Metamorphose sich gefallen lassen müssen, in der das Nationale und Persönliche der Zeit eine klare, festumrissene Gestalt erhält. An Einheitlichkeit und Strenge des Bildaufbaues wetteifern diese Schöpfungen mit den italienischen und übertreffen hierin sicherlich die gleichzeitigen französischen. Nur ist das Ziel des künstlerischen Denkens nicht die räumliche Klarheit und übersichtliche Geschlossenheit des Bildes, vielmehr nimmt die Bildvorstellung ihren Ausgangspunkt von dem Bewegungsgedanken der zum Himmel blickenden Hauptperson, und läßt daher den Boden und die sich darüber türmenden Felsen, die Bäume und die Gruppe der schlafenden Jünger zu einer einzigen, schräg nach aufwärts ziehenden Masse sich formen, die von der Erde in den Himmel wächst. Der Raum ist hier weder Bühne noch Rahmen für die Gestalt, sondern gewissermaßen Begleitmotiv des Gebets, das von der Erde zum Himmel dringt. Die Felsen haben ihre archaische Struktur zugunsten dieses Bildgedankens fast völlig verloren und formen sich, wie die übrigen Einzelheiten ihres stofflichen Charakters entkleidet, gleich einem Werke des Altmeisters Rembrandt aus düsterem Dunkel zu bleichem Lichte, dessen Silhouettierung, herausgewachsen aus dem Motiv der Mimik der Hauptpersönlichkeit, der stimmungsmäßigen Ausdeutung ihrer Handlung nicht einem formalen Ideal dient. Diesem transzendentalen Idealismus des deutschen Bildes entspricht auch der Aufbau der Figur Christi, in der sich das

Abb.148. Aus d. Stundenbuch d. Jean de France, Herzog v. Berry, ehem. Turin, zw. 1404 u. 1413

Darstellungsproblem nicht mit der Relation von Gewand und Körper erschöpft. Durch das Zusammenarbeiten der sich krümmenden äußeren und inneren Silhouetten wird die Gesamterscheinung vor allem ein charakterisierendes Ausdrucksmittel für den seelischen Schmerz und die stille, willenlose Hingabe und Ergebung. Das Gesicht selber ist dabei zu kurz gekommen. Daher behält auch beispielweise die Gewandung unten nur den Bewegungsgedanken der mehr schwebenden als knienden Gestalt, nicht ihre sinnlichen Beziehungen zur Ebene des Bodens (wie beim Meister von Hohenfurth) im Auge, und die Felsen steigen aus ungewissen Tiefen empor, stehen nicht auf einem „Vordergrund" auf. Die Helligkeitsdifferenzen dienen nicht mehr der Darstellung der räumlichen Trennung, sondern der sinnlichen Verbindung des räumlich und farbig Getrennten. Sie werden über den ganzen Bildraum verteilt. „Bildmotiv", das den Helligkeitswechsel auf eine typische Grundformel bringt, die aber bescheiden hinter der Geistigkeit des Bildgedankens zurücktritt. Die Reste archaischer Niedersicht in den Felsen kommen streng untergeordnet unter die Bildstruktur als selbständige Motive kaum mehr in Betracht. Das Gemälde ist übrigens gegenüber der Hohenfurther Schöpfung ein Beispiel dafür, daß die sogenannte Entwicklung nicht immer zur Klärung des Raumbildes (die der ältere Meister entschieden in höherem Maße erreicht hat) als vielmehr auf die sinnliche Einheit und Ordnung des Gesichtsvorstellungsbesitzes drängt, dessen Prinzip es zu erkennen gilt. Mit der Gebärde Christi verlieren sich die Bildmotive ohne Rücksicht auf die Bildgrenze in die Unendlichkeit. Wie ein Abglanz ihrer feierlichen Stille liegt es über dem Gesichte der schlafenden Jünger. Der Meister von Hohenfurth schildert das Schlafen durch die verschiedenen Stellungen des Ausruhens, der Meister von Wittingau die Wunsch- und Willenlosigkeit des Träumens oder halbwachen Daseins, den Stimmungszustand. Der künstlerische Gegensatz, der sich in diesen beiden Bildern ausspricht, ist identisch mit dem von italienischer und deutscher Renaissance. Er kehrt auch im 16. Jahrhundert mit aller Stärke wieder, wovon Dürers gleichartige Darstellung (Abb. 42 u. 43) am besten erzählen können. Bei dem Hohenfurther Meister die Determiniertheit der Handlung durch das im Bilde sich realisierende Einheitsideal, hier die frei handelnde Persönlichkeit als Ausgangspunkt und bestimmender Faktor im Bilde. Nur die etwas sentimentale Elegie des Bildes, die versteckte Eleganz in mancher der Konturen, die vorsichtige Charakteristik in den Köpfen macht den Einfluß des höfischen Kunstgeschmackes noch fühlbar.

Noch deutlicher tritt der Gegensatz zweier Generationen in der Kunst der beiden Meister bei einem Vergleich ihrer Auferstehungsdarstellung in Erscheinung (Abb. 149 u. Taf. XII). Sarkophag und Christusfigur geben in ihrem charakteristischen Kontrast, die Grenzmotive des Bildes wiederholend, den Ton an, die Figurengruppe rechts, bescheiden in eine Ecke gerückt, fügt sich ebenso wie die Silhouette des sie empfangenden Engels der hieratischen Strenge der Bildstruktur ein, dessen Stille weder die im Winde flatternde Fahne noch die farbig ganz dem Sarkophag sich unterordnenden Formen der erschreckten Kriegsknechte trotz ihrer Bewegungsfreiheit zu beeinträchtigen vermögen. Der Gedanke mittelalterlicher Repräsentation, der durch die Haltung und die einfache vertikale Außensilhouette der Christusfigur zum Ausdruck gelangt, widerspricht freilich der überreichen Silhouette der Gewandung, die in ihrer kleinlichen Häufung der Motive schon den Willen einer neuen Zeit verkündet und in ihrer jugendlichen Lebendigkeit zu der patriarchalischen Feierlichkeit des Ganzen nicht mehr passen will[8]).

In der Christusfigur des Meisters von Wittingau versinnbildlicht sich nicht mehr allein die Erhabenheit der göttlichen Erscheinung, sondern die bezwingende Macht der siegenden Persönlichkeit, zu deren Füßen wie furchtsame Sklaven um den Thron des stolzen Herrn die Kriegsknechte liegen und aus dem Dunkel der Nacht zu seiner Lichtgestalt scheu emporblicken. Der Hohenfurther Meister versucht die physiologische Seite des körperlichen Vorgangs mit der Idee der Himmelfahrt, der Transsubstantiation, in Einklang zu bringen. Deshalb einerseits die rationalistische Beschreibung des Heruntersteigens der

Meister von Wittingau

Auferstehung Christi, um 1380

Prag, Rudolfinum

auf dem Rande des geöffneten Sarkophages sitzenden Gestalt, anderseits des unbeweglichen, frontal sich darbietenden Oberkörpers mit der himmelwärts weisenden Hand. Dieser hier im wesentlichen in der Figur Christi sich ausdrückende Gedanke der Auferstehung wird bei dem Wittingauer Meister zum Bildgedanken; der Eindruck des Emporschwebenden ist Resultat der Niedersicht des Sarkophages sowie der Figurengruppe und des Erdbodens, die sie vor unseren Augen in die Tiefe versinken und uns mit Christus auf sie herabblicken läßt. Es ginge auch hier nicht an, die perspektivisch „korrekte“ Darstellung des Raumbildes zum Maßstab einer Kritik zu machen, da die besonderen künstlerischen Relationen nur nach der Nähe oder Ferne eines konstruktiven räumlichen Idealbildes beurteilt werden. Diese Renaissanceapotheose der göttlichen Heldengestalt ist übrigens zugleich nach deutscher Weise der Ideenwelt der Mystik entwachsen. Der Christus schwebt über dem geschlossenen und versiegelten Sarkophag und trotzdem in feinem Kontrapostum der natürlichen Schrittbewegung nachgegangen wurde, treten die einzelnen körperlichen Gliedmaßen gegenüber der mimischen Umdeutung des künstlerisch so vorsichtig zusammengeschlossenen Motivs der ätherischen Gestalt nicht weiter in Erscheinung. Widersprechende Kompositionselemente wie in dem Hohenfurther Werke wird man hier nicht finden. Die Außensilhouette greift klar den Bewegungsgedanken der Gestalt auf und die ihr folgenden Innensilhouetten des schlichten Mantels halten die erwachenden Glieder doch noch in der Sphäre der Traumwelt zurück. Die die Fahne umfassende träumende Hand, die so kräftig in dem Hohenfurther Bilde zugreift, wird vorsichtig an die Vertikale des Lanzenschaftes herangeführt und der Mantel zum Begleitmotiv für den nach oben weisenden Gestus. Auch die weiblichen Charakterköpfe der Heiligenfiguren der Rückseite mit ihren manchmal an nordfranzösische Kathedralskulpturen erinnernden Gewanddrapierungen umspielt noch der märchenhafte Schimmer mittelalterlicher Traumwelt, während in den Männergestalten die Mimik bereits zu momentanen wilden Affekten wird (Abb. 153), so daß ein Stück romanischer Formenanmut und etwas von dem stürmischen Tatendrang der Renaissanceheroen in diesen streitbaren Gestalten mit ihren hageren „Körpern“ steckt, von denen nur der Petrus in seiner martialischen Derbheit und gutmütigem Stumpfsinn das deutsche bäuerliche Element vertritt. Man merkt besonders den Mädchengestalten an, daß hier nicht immer eine gewissenhafte Meisterhand über den Formenzusammenhang wacht, aber die Köpfe allein schon würden genügen, um das Altarwerk zu einer der hervorragendsten Schöpfungen deutscher Kunst des 15. Jahrhunderts zu machen. In den Farbrelationen erinnert besonders die Auferstehung an Rembrandtsche Gestaltungsgrundsätze. Das helle Rot des Mantels der Hauptfigur ist die einzige auffallende Farbe, die die übrigen Halbtöne ins Dunkel zurückweist.

Abb. 149. Auferstehung Christi vom Meister von Hohenfurth, Stift Hohenfurth.

Fünfzig Jahre später konnte auch die kölnische wie nürnbergische Malerschule den Köpfen der weiblichen Heiligen nichts Besseres zur Seite stellen. Eine ganze Reihe von Altarwerken steht in unverkennbarem Zusammenhang mit diesen Prager Bildern. Doch läßt sich mit Sicherheit dem Künstler kein weiteres Werk zuweisen. Am nächsten stehen ihm die Gnadenbilder im Rudolfinum zu Prag und in Hohenfurth.

Abb. 150. Ausschnitt der Rückseite der Auferstehung Christi des Meisters von Wittingau.

Über die künstlerische Herkunft des Meisters kann jedoch kein Zweifel sein. Seine Beziehungen zu Melchior Bröderlam, dem Hofmaler des Grafen von Flandern und der Herzöge von Burgund, sind so innige, daß man, wenn nicht an ein direktes Schulverhältnis der wohl ungefähr gleichaltrigen Meister, so doch aber an einen Atelierzusammenhang denken muß. Schon die Gesichtstypen der beiden Meister und ihrer Schulen (Abb. 150, 151, 152) sind aufs innigste verwandt. Auch das Kompositionsprinzip, die exakte Einstellung des Raumbildes auf die Körperbewegung der Hauptfigur (vgl. die sitzende Maria des rechten Teiles, Abb. 152) ist neben den im einzelnen wohl zum Teil originelleren und wohldurchdachten charakteristischen Detailformen auch bei Bröderlams Werk zu finden; die dem Meister von Wittingau gehörende Madonna von Hohenfurth läßt denselben Gewandstil erkennen, ähnlich auch wie die dem Jaquemast de Hesdin zugeschriebene Madonna (Abb. 160) mit den sicheren Dispositionen starkknochiger Gliedmaßen unter der in großen Zügen elegant sich zusammenschließenden Gewandung.

Eine ganze Reihe von Altarwerken stehen in unverkennbarem Zusammenhang mit diesen Prager Bildern. Doch läßt sich mit Sicherheit dem Künstler kein weiteres Werk zuweisen. Am nächsten stehen ihm die Gnadenbilder im Rudolfinum zu Prag und in Hohenfurth.

Von älteren Werken kommen in Böhmen nur die Gemälde des Altarschreines in der Probsteikirche zu Raudnitz in Betracht. Eine bindende Lokalisierung seines Schaffens ist jedoch zurzeit noch nicht möglich. In dem Altarwerk von Dubecek (Abb. 151b) lernt man einen Künstler kennen, der aus der Werkstatt des Meisters von Wittingau hervorgegangen, aber gleichfalls französischen Einfluß einer Kunstrichtung verrät, wie sie noch in dem Kreuzigungsbilde des Kod. 1844, Fol. 149 der Wiener Hofbibliothek vertreten ist.

Abb. 151. Meister von Wittingau, drei Heilige, Prag, Rudolfinum.

Abb. 151 a. Schule des Meisters des Hohenfurther Gnadenbildes, Hohenfurth, Stiftsgalerie (Hintergrund übermalt).

Abb. 151 b. Schule des Meisters von Wittingau, Altarwerk aus Dubecek, Prag, Rudolfinum.

Abb. 152. Altarwerk des Melchior Broederlam, Dijon.

Nach dieser allgemeinen Kennzeichnung der künstlerischen Wandlungen ist nun das Material der Tafelmalerei nach den bestimmenden Hauptpersönlichkeiten und ihren historischen Relationen zu gruppieren.

Über die Beziehungen des Meisters von Wittingau zu dem nordfranzösisch-belgischen Malerkreis ist die heimische Eigenart nicht zu übersehen [10]), die ihn als einen der originellsten Köpfe befähigte, dieselbe führende Rolle im Südosten Deutschlands in den letzten beiden Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts zu spielen, wie Meister Bertram um dieselbe Zeit im norddeutschen Kunstkreis. Bis spät ins 15. Jahrhundert hinein reicht die im deutschen Nordosten, Tirol, Bayern und Österreich zu verspürende Wirksamkeit seiner Kunst. Nach der Herkunft seiner Bilder ist man geneigt, ihn einer südböhmischen Schule zuzuordnen, zumal eine Reihe älterer Schöpfungen derselben Gegend ihm mit die Wege gewiesen zu haben scheinen [11]). Vor allem ist hier die ihm dem sinnlichen Vorstellungsmaterial nach zwar verwandte, dem Gestaltungsprinzip nach aber verschiedene Persönlichkeit des Meisters des Hohenfurther Gnadenbildes zu nennen (Abb. 156). Außer diesem berühmten und oft kopierten Bilde sind zwar weitere Originalwerke nicht nachweisbar, aber es ist ein ganzer Kreis später entstandener Schulwerke, die sich durchaus von denen des Meisters von Wittingau trennen, so daß die ganze südböhmische Tafelmalerei dieses Kreises sich in zwei nach der Gestaltungsweise dieser beiden Künstler orientierten Gruppen trennt. Das Hohenfurther Gnadenbild selbst mag nach einem Ablaß zu schließen, der 1384 auf das Bild ausgesprochen wird [12]), in den siebziger Jahren entstanden sein, also 1—2 Jahrzehnte vor dem großen Altarbild des Wittingauer Meisters. Für eine frühe Datierung spricht der Umstand, daß der Künstler gerade hier noch augenfällige Beziehungen zu der Kunst der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Böhmen aufweist und zwar zu einem von Gehilfenhand stammenden Teilwerk des Hohenfurther Heilszyklus (Abb. 154). Da dieser wieder in künstlerischem Zusammenhang mit dem ältesten und bedeutendsten Bildwerk des böhmisch-österreichischen Kreises, den zwischen 1322 und 1329 von Propst Stephan von Sierndorf in Auftrag gegebenen Altarflügeln in Klosterneuburg [13]) bei Wien steht (Abb. 153), schließt sich die Kette einer fast hundertjährigen künstlerischen Entwicklung, wobei die Kunst vom Ende des Jahrhunderts sich von der des Anfangs dadurch unterscheidet, daß diese sich die südfranzösische, jene die nordfranzösische zum Vorbild

Abb. 153. Krönung der Maria, Stift Klosterneuburg bei Wien (Gemalt 1322—1329).

nimmt. Es ist bezeichnend, daß die bereits dem 15. Jahrhundert angehörende modernisierte Wiederholung des Bildes aus Krummau (Abb. 155) den stilistischen Wandlungen der nordfranzösischen Miniaturenkunst vom Anfang des 15. Jahrhunderts, wie sie etwa durch Jaquemart Hesdin (Abb. 160) vertreten wird, Rechnung trägt. Mit der femininen Lyrik der Kölner Kunst, wie man das früher geglaubt hat, hat jedenfalls die böhmische Kunst dieser Zeit und dieser Meister gar nichts zu tun. Auch ist der Wandel in der künstlerischen Anschauung zum Teil bereits innerhalb der Werkstatt des Meisters des Hohenfurther Heilszyklus selber vorbereitet. Während der Hauptmeister [14]) schon der weltlich-höfischen Kunstrichtung, ihrer koketten Grazie und lyrischen Zartheit nachgeht (vergl. Taf. X), versucht sein Werkstattgenosse (Abb. 154) noch durch den monumentalen Zug und die robuste Heldenhaftigkeit der älteren durch den Meister des Klosterneuburger Altarwerkes vertretenen Kunstweise und ihre südländische Art zu imponieren (Abb. 153). Ganz ähnlich frei und groß wie in der Christusfigur der Krönung Marias des Klosterneuburger Künstlers ist auch in der Anbetung der Könige des Hohenfurther Heilszyklus der Mantel um mächtige Glieder geschlungen und man merkt leicht, wie schwer es dem Künstler fällt, dem durch den jüngeren und moderneren Meister gegebenen Vorbild der Madonna, seinen zierlichen und so fein zusammengebauten Gewandmotiven zu folgen. Auch widerspricht die breite Massigkeit des ganzen Körpers dem kleinlichen Wirrwarr der einzelnen Falten, die nur die Formel, nicht das Prinzip der Gestaltung zu umfassen wissen.

Der Vergleich der sitzenden Madonnen in dem Bilde aus Stift Klosterneuburg (Abb. 153) und der Verkündigung des Meisters des Hohenfurther Passionszyklus (Taf. X) läßt recht gut erkennen, daß dort der sinnliche Zusammenschluß der einzelnen Motive nur so weit erfolgt, als dies ohne Aufgabe der körperlichen Individualität der Gliedmaßen möglich ist, während hier die sinnliche Einheit der ganzen Gestalt und ihre formale Beziehung zum umgebenden Thron bereits mehr gilt, als die Richtigkeit und Vollständigkeit körperlicher Einzelheiten. (Das Motiv der überfallenden Mantelfalte auf dem Schenkel des linken Beines trifft in dem älteren Bilde auf die gerade Kontur des nebenstehenden Motives, die in der jüngeren Schöpfung durch die Kurvaturen der Umgebung in den Gesamtorganismus verarbeitet wird.) Auch die relative Selbständigkeit der Architekturen, ihre Weiträumigkeiten, die Freiheit der Gesten und Bewegungen lassen in dem symmetrischen monumentalen Aufbau unter der Hülle der dünnstengligen „gotischen“ Formenwelt doch die stillen Nachwirkungen der Antike wie das lodernde Freiheitsbedürfnis der modernen

Abb. 154. Meister der Hohenfurther Passion, Anbetung der Könige (Werkstattarbeit).

Zeit im Sinne des 16. Jahrhunderts bereits fühlbar werden.

Die geschichtliche Bedeutung des Hohenfurther Passionsmeisters, dessen Hauptschaffenszeit zwischen 1340 und 1360 etwa anzusetzen ist, liegt u. a. vor allem auch darin, daß er und seine Schule zwar den Rationalismus des Klosterneuburger Meisters nicht aufgibt, aber noch mehr wie dieser zielbewußt auf ein künstlerisches Einheitsideal hinarbeitet und dem Idealismus des Meisters von Wittingau die Wege ebnet. Der Meister des Hohenfurther Gnadenbildes aber und sein Kreis geht im Gegensatz zu dem vielleicht ein Jahrzehnt jüngeren Meister von Wittingau bei einem merkwürdig zarten lyrischen Temperament, ohne freilich den Gedanken des Einheitsideals aufzugeben, doch jenen rationalistischen Tendenzen der älteren Zeit seinerseits mit Energie nach und leitet so in die weitere Entwicklung des 15. Jahrhunderts hinüber, so daß bei aller augenfälligen Verwandtschaft des sinnlichen Materials dieser prinzipielle Unterschied im künstlerischen Denken der beiden Meister zu dem in den Schulwerken der nachfolgenden Zeit sich immer stärker ausprägenden allgemeinen Gegensatz zweier Gruppen führt [15].

Das Gnadenbild des Prager Domschatzes (Taf. XIII) ist allerdings nur die Replik eines oftmals kopierten Kompositionstypus, die aber wohl auf ein berühmtes und viel verehrtes Original aus dem Kreise des Meisters der Hohenfurther Heilsgeschichte (Taf. X) zurückgeht [16]. In den etwas krampfhaft kontrapostierten Gliedern laufen mittelalterliche Repräsentation, verschämte Sinnlichkeit, freie Lebendigkeit und keusche Empfindsamkeit einander den Rang noch ab. Die gesprächige Vielgliederigkeit der Gewandung läßt den Zusammenschluß der eleganten Konturen nicht recht fühlbar werden, zumal ähnlich wie bei dem Klosterneuburger Altar in den lose herabhängenden Gewandzipfeln eine naturalistische Freiheit sich äußert, die dem formalen Einheitsgedanken in den übrigen Teilen zu widersprechen scheint. Das Bedürfnis, von der statuarischen Steifheit spätmittelalterlicher Repräsentation loszukommen, macht den charakteristisch modernen Zug des Bildes aus. Daß aber dieses psychische Ausdrucksbedürfnis nicht durch eine Hand- oder Kopfbewegung, sondern in einer gleichartigen

motivischen künstlerischen Durchbildung der ganzen Gruppe sich zu verwirklichen bemüht, bleibt das Mittelalterliche und wohl das Beste dieses köstlichen Werkchens. Im Hinblick hierauf wäre es daher falsch, auf Grund des anatomisch-richtigeren Körperaufbaues des Hohenfurther Gnadenbildes (Abb. 156) dieses für das „entwickeltere“ oder „reifere“ zu halten. Der künstlerischen Einheit nach ist das Prager Bild — sieht man von den Versehen der Kopistenhand ab — genau so vollendet wie das andere (vgl. auch den Text S. 82ff.). Man kann nur sagen, daß das sinnliche Interessengebiet und das Ausdrucksbedürfnis der beiden Künstler ein verschiedenes ist und muß versuchen, das Gestaltungsprinzip aus der im Bilde realisierten künstlerischen Vorstellung selbst zu gewinnen. Auch die gleichartige Verteilung von Blaugrün und Rot über die ganze Gruppe verleiht ihr eine originelle farbige Einheitlichkeit und einen sinnlichen Reiz, wie ihn kaum eine andere Madonnenschöpfung des 15. Jahrhunderts in Böhmen besitzt.

Abb. 155. Veränderte Wiederholung des Gnadenbildes in Hohenfurth (aus d. 15. Jahrh.); Prag, Rudolfinum (Phot. Stödtner).

In dem Gnadenbild von Hohenfurth gibt es kein frommes Publikum mehr, dem Mutter und Kind einen liebenden Blick aus träumerischen Augen schenken, die Himmelskönigin ist allein mit ihrem Kinde und die formale Disziplin einer natürlichen Eleganz entspricht der ungesuchten Würde und Anmut der Gestalt (Abb. 156). Die Bewegung der hochgenommenen Schulter und des geneigten Kopfes charakterisiert sich in dem Prager Bilde anschaulich durch die Verschiedenartigkeit der äußeren Silhouettierung, in dem des Hohenfurther Bildes wiegt die Erscheinungseinheit mehr als die Schilderung von — freilich mimisch auszudeutenden — Bewegungsdifferenzen körperlicher Einzelheiten. Deshalb sind hier Kopf und Schulter in einer einheitlichen, den Silhouetten des Christkindes entsprechenden Geraden zusammengefaßt. Auch das herabhängende weiße Kopftuch ist streng an die Erscheinungsmotive der Umgebung gebunden und läßt doch in seiner steifen Silhouettierung das Vertikalmotiv des Rahmens gemeinsam mit der linken Außensilhouette nicht unberücksichtigt, so daß bei aller Sinnesfreudigkeit und Liebe, mit der der Künstler in Gesicht und Gewandung das Pianissimo zartester Übergänge in den keuschen Rundungen der Konturen schildert, doch auch die Strenge mittelalterlicher Hierarchie wie eine sanfte Fessel in die bescheidenen Lebensregungen eingreift[17]).

An die Stelle freier anmutiger Beweglichkeit, die unbewußt gegen die erstarrende Macht der Gesetzlichkeit und Einheit der eigenen sinnlichen Vorstellung kämpft, ist hier die wohlabgewogene Harmonie des Gesetzes getreten, wie sie auch den Meistern der Hochrenaissance — Raffael u. a. — als Ziel ihres Schaffens vor Augen schwebte, nur daß hier nicht die selbst geschaffene Ordnung einer freihandelnden Persönlichkeit wie in der Renaissance, sondern

Abb. 156. Gnadenbild in der Stiftskirche zu Hohenfurth (um 1370).

im Anschluß an das Mittelalter ihre übernatürliche Determiniertheit in Sein und Tun ihre sichtbare Gestalt erhält. Während deshalb bei dem Prager Meister die Hände die praktische Erfüllung ihres durch das Bewegungsmoment gegebenen Zwekkes in stark differenten Silhouetten umständlich zum Ausdruck bringen, schmiegen sie sich hier wie bei Tizians Meisterwerken vorsichtig an das Motiv der Körpersilhouette des Kindes an und verwachsen durch dieses wieder in der Ruhe des Organismus des Ganzen.

Die Randfiguren (bes. linke Eckfigur) erinnern noch an die Kunst des Meisters des Hohenfurther Heilszyklus (Abb. 154); doch fällt eine umständliche pomphafte Drapierung großer Stoffmassen auf, die die körperliche Organik im Gegensatz zu den Werken des wilderen, robusteren und sinnlicheren Meisters von Wittingau mit Absicht zu umgehen scheinen und in der formalen Indifferenz gut zu der Sanftmut wunschloser Gestalten passen.

Der prinzipielle Gegensatz schält sich besonders in den Schulwerken beider Künstler deutlich heraus, die noch in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts sich in den verschiedenen böhmischen Tafelbildern bemerkbar machen. Für die Komposition der heiligen Margaretha des Stiftes Hohenfurth (Abb. 151 a), einem Schulwerk des Meisters des Gnadenbildes, sind gegenüber den Gewandfiguren des Wittingauer Meisters und seinem strengeren Zusammenschluß der äußeren und inneren Konturen die vielen Sondermotive in den reich herabhängenden Gewandungen charakteristisch, die ganz unabhängig von den etwas steifen Gesten der Hände

Madonna mit Kind, Domschatz

Wiederholung nach einem verlorengegangenen Werk des Meisters des Hohenfurther Heilszyklus. Geschenk der Redaktion der Topographie der hist. u. Kunst-Denkm. im Königreich Böhmen

Abb. 157. Schule des Meisters von Wittingau, Anbetung des Kindes, Frauenberg, Schloß (um 1400).

Abb. 158. Schule des Meisters des Hohenfurther Gnadenbildes, Budweis, Diözesanmuseum (um 1410).

und Arme sind. Auch hinsichtlich der Auffassung ganzer Raumbilder ist für die Bildergruppen beider Schulen derselbe Gegensatz charakteristisch. In dem Schulwerk des Meisters von Wittingau im Schlosse zu Frauenberg (Abb. 157) ist die überlange Gestalt der Hauptperson größtenteils das bestimmende Motiv für den langgestreckten, hageren Bildraum (vergl. Abb. 157), so daß besonders das Dach des Stalles erweiterndes und verdeutlichendes Motiv für den auf das Christkind hinlenkenden und nun den ganzen „Raum" umfassenden Bewegungsgedanken ist. Gewiß ist dieses Kompositionsproblem nicht konsequent durchgeführt und manche verlorene Konturen, wie etwa die der Hintergrundsilhouetten oder die des Kissens am Boden vorne, stehen der überschaubaren motivischen Einheitlichkeit und Klarheit des Raumbildes hindernd im Wege (vergl. Abb. 112, 114 und 116) und charakterisieren dadurch das Schulwerk. Aber dieser Versuch der künstlerischen Zusammenfassung aller Teile und ihre farbige und formale Unterordnung unter eine in der Hauptperson, der Madonna, sich verkörpernde Idee ohne Rücksicht auf die rationalistische Richtigkeit des Ganzen oder seiner Teile, läßt das Gestaltungsprinzip des Wittingauer Meisters deutlich erkennen. In dem ebenfalls den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts angehörenden Werke gleichen Gegenstandes im Diözesanmuseum zu Budweis ist dagegen der Schuppen nur mehr perspektivisch konstruierter Hintergrund und die Madonna Staffage eines auf „perspektivischen" Rationalismus sich aufbauenden landschaftlichen Raumbildes geworden. Ihre künstlerisch belanglose Silhouette will nur das Zufallsprodukt natürlicher Haltung ohne stilistische Vorzüge sein und die Helligkeitsunterschiede von Gesicht und Gewandung charakterisieren die „natürlichen" farbigen Unterschiede gegenständlicher Einzelheiten, entwickeln sich nicht wie in dem Schulwerk des Wittingauer Meisters systematisch aus dem halbdunklen Hintergrund in der Gestalt der Madonna zu sanftem Lichte. Man kann sagen, daß zum mindesten in den ersten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die böhmische Malerei noch immer von

Abb. 159. Schule d. Meist. d. Hohenfurth. Heilszyklus, Madonna aus Glatz, Berlin, Kaiser-Friedr.-Mus.

Abb. 160. Jaquemart de Hesdin (?), Madonna mit Kind, Kgl. Bibliothek in Brüssel.

den langsam sich verknöchernden Vorstellungswelten dieser beiden Meister zehrt, ähnlich wie in Österreich und Bayern, Steiermark und zum Teil auch Tirol, wovon später zu berichten sein wird. Der Geist der anbrechenden neuen Zeit fand in Böhmens Landen keine Heimstätte mehr. Böhmen sank vom künstlerischen Zentrum rasch zur Provinz herab.

Neben diesen beiden, dem Kreise des Meisters des Hohenfurther Heilszyklus entwachsenen Künstlern, ist aber dessen direkter künstlerischer Nachwuchs als dritte Gruppe noch zu nennen, die ebenfalls eine große Bedeutung für die Entwicklung der Tafelmalerei in Böhmen gehabt hat. Von dieser glänzendsten Persönlichkeit der frühkarolingischen Periode, deren Schaffenszeit im wesentlichen wohl zwischen 1340 und 1360 anzusetzen sein wird, ist nur das Antipendium aus der Stadtkirche zu Pirna, heute in der Sammlung des Sächsischen Altertumsvereins in Dresden, das einzige vielleicht noch zur Zeit des Hohenfurther Altars entstandene Werk, das diesem Künstler auf Grund stilistischer Ähnlichkeit recht nahe steht[18]). Schon Flechsig hat bei der Bildung der Krone auf Avignonesische Einflüsse ikonographischer Natur bei Besprechung des Antipendiums hingewiesen, was ja die künstlerische Herkunft des Meisters nur bekräftigen kann. Dazu weist auch die mutmaßliche Bestimmung des Wappens auf die böhmische Familie von Volkrach hin. Bei einem Vergleich mit der Hohenfurther

Schöpfung ist natürlich nicht zu übersehen, daß die künstlerischen Ideen des Meisters durch die Stickerei aus zweiter Hand übermittelt werden.

Ein jüngeres Werk aus der Schule des Hohenfurther Meisters ist das zwischen 1350 und 1360 entstandene Madonnenbild aus Glatz [19]) (Abb. 159). In der Gewandung verliert der Künstler bei aller Verwandtschaft mit der der Madonna der Verkündigung (Taf. X) durch die Individualisierung einzelner Motive, wie etwa des Kopftuches, das Einheitsprinzip des Meisters der Hohenfurther Heilsgeschichte, ganz aus den Augen, so daß auch die Figur, ein verlorenes Motiv, in dem reichgliedrigen gotisierenden Throngewände wie in einem Kasten sitzt und die verworrenen, aus der bloßen Beschreibung der Position sich ergebenden Außensilhouetten der Gestalt nicht wie in Hohenfurth durch die Ähnlichkeitsbeziehung zu den Motiven der Umgebung bestimmt werden. Für die Form des Thrones mögen eigene Studien französischer Miniaturvorlagen maßgebend gewesen sein wie sie als Rudimente noch bei Hesdin, Abb. 160, vorkommen. Der Vergleich mit dem französischen Bilde ist dabei in mehr als einer Hinsicht interessant; denn es ist die Frucht einer verwandten Sphäre, der auch die böhmische Kunst der folgenden Zeit entwachsen ist: die fast pathetische Gebärde in der imposanten Entfaltung der vorzüglich dem Throne sich anpassenden Glieder und die sichere Eleganz ihres Aufbaues sind auch das auszeichnende Merkmal der späten Schulwerke des Kreises des Hohenfurther Meisters.

Abb. 161. Schule des Meisters der Hohenfurther Passion, Prag, St. Peter und Paul am Wyschehrad.

Schon die Wyschehrader Madonna in St. Peter und Paul in Prag verrät trotz der Stilelemente des Hohenfurther Meisters in dem großen sicheren Schwung der eleganten Kurven, die die breitmassigen Formen umrahmen, einen ganz anderen Geist. Doch geht die Komposition auf ein möglicherweise durch französische Meister übermitteltes sienesisches Vorbild zurück, das auch in einem Bilde im Kölner Privatbesitz benutzt ist [20]). Man verstand geschickt den heimischen Stil dem Werke des fremden Meisters aufzuzwingen und war doch bemüht, auch hier das fremde Gut wirklich künstlerisch in sich zu verarbeiten. Das in Frankreich und Italien häufige Motiv der am Boden sitzenden Madonna wurde von da ab unter Einwirkung der Kunst des Westens besonders in Köln eine der beliebtesten Kompositionen.

Abb. 163. Verkündigung, Emmauskloster, Prag.

Abb. 162. Schule des Meisters der Hohenfurther Passion (um 1360), Sammlung Kaufmann, Berlin.

Abb. 164. Kreuzigung, Stift Klosterneuburg (1322—1329).

Zwar nehmen die hölzernen Silhouetten der steifen Glieder des Christkindes den Organisationsgedanken der Hauptgestalt nicht auf. Aber keine der jüngeren Schöpfungen kommt dem monumentalen Ernst und der strengen Geschlossenheit dieser Riesenglieder nahe, durch die die Mater dolorosa zur sibyllenhaften Heldin, zur Prophetin von Dürers Melancholia wird.

Ähnlich äußert sich dies Empfinden in der Kreuzigung der Sammlung Kaufmann, eine der großartigsten Schöpfungen des an der Kunst des Hohenfurther Passions-Meisters sich orientierenden Kreises. Der Zusammenhang mit der älteren Kunst der Altartafeln im Stift Klosterneuburg bleibt — besonders im Hinblick auf die Christusfigur u. a. — noch stark fühlbar. Nur ist alle Zimperlichkeit einer robusten Lebensfrische gewichen, die über die bloße Resignation hinaus den dramatischen Gedanken mit packender Realistik zu gestalten sucht (Abb. 162). Der Abstand zwischen der Kreuzigung des Heilszyklus in Hohenfurth

Laurin von Klattau, Kreuzigung (1409)
aus dem sog. Hasenburgischen Meßbuch. Wien, Nationalbibliothek, Cod. 1844.
Geschenk eines Freundes des Handbuches.

(Abb. 177), freilich Gehilfenarbeit, und dem Berliner Bildchen ist groß. Während dort noch wie in einem monumentalen Wandgemälde ganz schlicht die Massen voneinander geschieden sind und die Figuren in einfachen Silhouetten sich aufbauen, ist es hier die freiere Kleinkunst (französische Elfenbeinreliefs ?), die das Vorbild abgegeben hat. Schon ikonographisch ist der Typus mit den beiden Schächern französisch und kommt meines Wissens im 14. Jahrhundert in Süddeutschland nicht vor[21]). Die Dramatik in dieser figurenreichen Szenerie, ihr mimischer Reichtum, wirkt gegenüber den hierin besonders dürftigen gleichzeitigen Meistern besonders überraschend. Der schachernde Jude rechts ist eine wahre Shylockfigur. Und doch ist diese wilde, brutale Phantastik und Fanatismus nicht frei von äußerlicher Theatralik und Künstelei. Auch will die Eleganz der Konturen so wenig zu dem düsteren Grundton passen, wie die glatten Gesichter und die gedrechselten Locken zu der Wildheit der Gebärde. Durch die originelle Figurenanordnung im Vordergrund wird die Gruppe mit den beiden Frauen nach rechts um das Kreuz herum bis herunter auf den Boden geführt, wo sie mit dem rechten Teil des Bildes sich wieder zusammenfindet. Rückwärts schließt die bewegte Masse isokephal ab, um die Ähnlichkeitsbeziehungen der so ausgezeichnet in das Dreieck hineinkombinierten Horizontalen der Kreuzesarme herzustellen und dadurch der Gesamtkomposition eine übersichtliche Geschlossenheit zu geben. Das Bildchen ist frühestens in den sechziger Jahren entstanden und zeigt neben manchen Erinnerungen an den Klosterneuburger Meister (Abb. 164) wie dem zapfenartig herabhängenden Schamtuch Christi doch auch in der Gewandung (äußerste Figur rechts) bereits Verwandtschaften mit den Kompositionstypen des Meisters des Gnadenbildes in Hohenfurth, wohl der interessanteste Spätling, der von der vorkarolingischen in die karolingische Epoche und zur Kunst der jüngeren Generation hinüberleitet. Daß es sich um ein Originalwerk des Hohenfurther Passionsmeisters selbst handelt, ist nicht wahrscheinlich. Eine besondere historische Bedeutung erhält aber dieses Bildchen dadurch, daß seine allgemeinen Kompositionsprinzipien wie auch manche spezielle Eigenarten noch auf die spätesten Werke der ausgehenden Wenzelschen Epoche am Anfang des 15. Jahrhunderts n. Chr. entscheidenden Einfluß ausüben. Es ist das 1409 von Laurin von Klattau vollendete[22]) sog. Hasenburgische Meßbuch (Taf. XIV), dessen eines herrliches Vollbild, die Kreuzigung, zweifellos auf denselben Bildtypus zurückgeht, trotzdem inzwischen in den formalen Einzelheiten wie der Farbenwahl der modern französische Geschmack aufs neue seine verändernden Einwirkungen geltend gemacht hat. Den Zusammenhang beider Kompositionen erweist schon die Gleichheit der beiden Schächerpaare. Dazu ist in ähnlicher Weise die Gruppe um den nun auch räumlich als Mittelpunkt charakterisierten Kreuzesschaft herumgeführt, so daß ihre Silhouette von der überschlanken Figur des Johannes durch den langsam abfallenden Teil links vom Kreuze bis zur knienden Magdalena niedergeleitet wird. Da auch der rückwärtige Teil der nun perspektivisch verkleinerten und zurückgeschobenen Figuren nur diesen Kompositionsgedanken nachgeht, wird der formale Zusammenhang mit der oberen Bildhälfte, besonders durch die Auflockerung der Gruppe einer stärkeren panoramatischen Raumwirkung geopfert. Es wird Platz gewonnen, für die zierlichsten Posen gefallsüchtiger Glieder, dem Hinüber und Herüber süßester Blicke aus kokett verdrehten Köpfen, wobei die Farbe die Szenerie in dem verschwenderischen Prunk eines Märchenidyll aufleuchten läßt. Der Geist, der hinter der Bühnendramatik des Kaufmannschen Bildes sich versteckte, tritt nun offen zutage: Eine lyrisch sentimentale Grundstimmung in den mimischen Posen, die der einstudierten Grazie eines Ballettkorps, allerdings eines wohlgeschulten, nicht ganz fernestehen. Die Sinnlichkeit feiert hier im Gewande romantischer Mystik ihre heimlichen Triumphe. Es ist die neue Zeit der in Italien am meisten und raschesten Boden gewinnenden Renaissance.

Die Idee der Gestaltung, das Drama auf Golgatha, ist nur mehr Vorwand für die Verwirklichung eines formalen Ideals, das mehr im konventionellen Handeln der einzelnen Persönlichkeiten und dem sinnlichen Eigenwert ihrer Erscheinung als in den Erscheinungsbeziehungen aller Teile innerhalb des Bildganzen sich zu äußern versucht. Die Kunst wird sich hier ihrer sinnlichen Machtmittel bewußt, die sie sich durch die Beherrschung empirischer Wirklichkeit erringt. Aber diese Wirklichkeit ist hier nur Mittel zum Zwecke. Sie muß die suggestive Macht solch traumhafter Szenerie steigern, wo die Gestalten auch als Farbe ihre individuelle Bedeutung gewinnen und wie Blumen auf dunklem Felde leuchten. In der Wirklichkeitsillusion dieses Paradieses einer schöngeistigen Welt lernt die Kunst die Welt des Geistes vergessen, aus der vorher die Individualität ihrer Bildkompositionen in strengster Zucht erwachsen ist. Auch die rationalistische Auffassung der Szenerie hat nur soweit ein Recht im Bilde, als sie die Wirkung der Idealgestalten nicht beeinträchtigt. Dieser transzendentale Realismus spielt von nun ab als Erbgut des französisch-romanischen Geistes, besonders am Ende der zwanziger Jahre in der deutschen Kunst wie auch anderwärts, besonders in den Rheingegenden eine bedeutsame Rolle. Der fortlebende Idealismus der älteren tritt fortan dem Rationalismus der jüngeren Zeit als selbständige künstlerische Weltanschauung gegenüber.

Abb. 165. Verkündigung, Initiale aus dem liber viaticus des Johann von Neumarkt (vgl. Abb. 142). Landesmuseum in Prag (um 1360).

Abb. 166. Verkündigung, Initiale aus dem sogen. Missale des Bischofs von Olmütz. Prag, Dombibliothek (um 1370).

Für den engeren böhmischen Kunstkreis bleibt die Verarbeitung der durch Wenzel ins Land gebrachten Kunstweise durch die südböhmische traditionelle Formenwelt am Anfang des 15. Jahrhunderts der wertvollste Teil der durch das Bildchen vermittelten kunsthistorischen Erkenntnisse. Mit dieser Miniatur schließt zugleich die Entwicklung einer Malerei ab, die in der systematischen Verwertung der Farbe nach ihrem Charakter und Helligkeitswert, die schwierigsten und interessantesten Probleme in einer Weise aufgreift, die zum Teil über das hinausgeht, was die Öltempera der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts bringen konnte. Das war längst vor den Gebrüdern van Eyck, denen zumeist die Großtaten auf diesem Gebiete am Beginn der neuen modernen Kunstära zuerkannt werden, obwohl es nur ein relativ geringer Teil von den malerischen Erkenntnissen gewesen ist, der aus den analogen und vielleicht nicht ebenso reich differenzierten Bewegungen der französischen Kunst, von den beiden großen Niederländern übernommen werden konnte. Die Betrachtung dieser Probleme führt von der südböhmischen Kunst in die nördlichen Bezirke, als deren Mittelpunkt Prag zu gelten hat.

Soweit man sieht, steht in der südböhmischen Kunst die Tafelmalerei im Mittelpunkt des Interesses, vollziehen sich hier die entscheidenden Taten für die künstlerische Entwicklung. Im Norden ist der überwiegende Teil der Tafelmalerei, ja selbst zum Teil die Wandmalerei, abhängig[23]) von den für ganz Böhmen vorbildlichen Glanzleistungen der Illuminatoren der karolingischen wie Wenzelschen Zeit.

Aber gleich die bedeutendste Leistung der vorkarolingischen Epoche, der liber viaticus des Johann von Neumarkt (Abb. 165), läßt trotz der neuen Stilart den Zusammenhang mit dem durch den Meister von Hohenfurth traditionell gewordenen Kompositionstypus der Verkündigung in Haltung und Bewegung der beiden Gestalten erkennen (Taf. X). Doch der Versuch zu perspektivischen Raumkomposition mit einheitlich-neutralem Blickpunkt in dem zur raumabschließenden Architektur erweiterten Thronaufbau, demgegenüber auch die Figuren wie etwa der Engel in den „richtig" gesehenen Flügeln ihre formale Selbständigkeit betonen, die Lockerheit ihrer Glieder, die relative Freiheit und Sicherheit ihrer Bewegungen können nicht allein als Symptome einer rationalistischen Auffassung des künstlerischen Problems im Sinne der italienischen Frührenaissance hier geltend gemacht werden[24]). Denn auch in dem Bildaufbau selbst wird mit Fleiß und Geschick trotz der motivischen Bereicherungen auf die künstlerische Vereinheitlichung der Teile Bedacht genommen. Letzten Endes verdankt auch die Architektur, die durch feinsinnige Abwandlung des Thronmotives durchaus — auch anschaulich — als Einheit erscheint, der sinnlichen Ähnlichkeitsbeziehung zu den figuralen Teilen ihre besondere formale Existenz im Dienste der Bildeinheit. Daher steht beispielsweise der

Thron nicht mehr auf „Felsen“ (Taf. X), sondern seine Stufen wachsen allmählich aus dem sich abtreppenden Bodenmotiv heraus. Damit sind freilich die Probleme nicht erschöpft. Hatte der Hohenfurther Meister aus den mimisch individualisierten Gestalten auch formal sich unterscheidende Figurenmotive gewonnen, deren Vereinigung den künstlerischen Gedanken seines Bildes ausmachte, so wird hier mimisch wie formal der nivellierende Geist eines Einheitsideals fühlbar, das sich mit den rationalistischen und individualistischen Tendenzen der Zeit selbständig auseinanderzusetzen versucht. Die geschickte Anpassung der Figurengruppe an das Oval des Buchstabens ist dafür ebenso charakteristisch, wie die panoramatische Selbständigkeit des linken Architekturteils dem Rahmen gegenüber, wo es galt, das Hereinkommen des Engels in die Szenerie klar zu machen. So treffen sich hier, selbständig verarbeitet durch einen deutschen Geist, Elemente der italienischen und der französischen Kunst, tauchen hier bereits Probleme auf, wie sie später die italienische Hochrenaissance gelöst hat. Gleichzeitig wird auch jenen Spätlingen böhmischer Kunst der Weg bereitet, wie sie durch die Kreuzigung im Hasenburgischen Missale vertreten sind. Der Meister des Mariale (Taf. XI) bringt dagegen teilweise den alten Idealismus in der Darstellung wieder zu Ehren. Aber die Architektur kommt über die Verbindung der beiden Gestaltenmotive nicht hinaus, wobei ihr umständlicher Aufbau ohnedies kleinlich erscheint gegenüber so stolzen Gesten der Hauptfigur.

Der Meister des sog. Olmützer Missale in der Prager Dombibliothek (Abb. 166) greift trotz vielfacher und geschickter Anlehnungen an den liber viaticus, die auf ein Schulverhältnis beider Künstler schließen lassen, doch in seiner Verkündigungsdarstellung am resolutesten den alten Idealismus auf, in dem er aber gelegentlich hier mit einem revolutionären Stürmersinn gegen allen Formalismus kühn zu Felde zieht.

Das Aufregende des ganzen Vorganges wird gewissermaßen Bildmotiv. In dem regellosen Durcheinander wirrer Silhouetten und Farben kommt einzelnes nicht zu Worte; auch die Figuren nicht. Aber es war doch auch ein stark entwickelter Wirklichkeitssinn, der ihn da von dem Wege des Vorbildes abdrängte und ihn die Szenerie mit einer üppigen Fülle von Einzelheiten ausgestalten hieß. Der Engel übergibt daher mit dem vergnüglichen Lächeln des Eingeweihten sein Geheimnis in einem versiegelten Brief, indes an Stelle der Traumgestalten in der Buchstabenfüllung ein handfester Kerl kunstgerecht am Stile emporklettert. Die Allotria paßt ganz gut zu der burschikosen Lustigkeit im Innern. Aber selbst da, wo sich der Künstler enger an sein Vorbild (Abb. 168 und 169) anlehnt, liegt ihm an der formalen Harmonie der Teile viel weniger als an der Schilderung der gegenständlichen Differenz, der Ungebundenheit der Einzelform, wie etwa der Thron- und Hintergrunddraperien, die bei dem liber viaticus-Meister (Abb. 168) so streng symmetrisch als Rahmen um die Figur herumgebaut wurden[25]. Deshalb verzichtet auch die Ranke auf eine Verbindung mit der Initiale, aus der bei den französischen älteren Vorbildern die antikisierenden Blattformen entspringen (Abb. 167). Was diesen an Präzision der Einzelform gebricht, wissen sie durch die bescheidene Einordnung in das Blattganze, d. h. seine Grenze, zu ersetzen. Wohl nirgends tritt der Idealismus und Rationalismus in einen so ausschließlichen Gegensatz als wie in diesem Miniaturistenkreis. Das gilt natürlich auch für die Farbe selbst. Die Meister des liber viaticus erscheinen mit ihrer Schule auch hier für diese ganze Kunstperiode bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts vorbildlich geworden zu sein.

Abb. 167. Miniatur aus d. Handschrift Nr. 71, Bibliothek des Musée Calvet in Avignon, f. 3 (n. Jahrb. der Kunsth. Samml. d. a. K., Bd. 22).

Die Miniatur des Augustinus super Johannem ist ein typisches Beispiel für den Stand dieser Kunst vor den „viaticus“-Meistern (Taf. XV, 1.). Die Körperlichkeit des umrahmenden Buchstabens und seine starken Lokalfarben kontrastieren mit der flacher gehaltenen Hauptfigur, deren wesentlich lichterer Farbcharakter noch durch den dunklen Hintergrund eine Steigerung erfährt. Im liber viaticus (Taf. XV, 2.) wird dieser Gedanke weitergeführt. Der nach Analogie zu den älteren Werken (Altar in Klosterneuburg, Abb. 153) aus einzelnen Fächern und Nischen kastenartig zusammengebaute Thron[26]) läßt seine räumliche und stoffliche Eigenexistenz

gegenüber der Hauptfigur um so mehr in Erscheinung treten, als diese in ihrem hellen transparenten Blau, die Materialität ihrer Körperlichkeit fast verliert und sich in ein sanftes schimmerndes Licht auflöst, dessen „Schatten" das etwas dunkler gehaltene, korrespondierende Blau des Buchstabens ist. So dient hier das Licht (die aufgelöste Lokalfarbe) im Gegensatz zu der materiellen Lokalfarbe der Umgebung der Entmaterialisierung des Körperlichen und in weiterem Sinne der Metaphysik der in der Gestalt sich symbolisierenden göttlichen Idee. In der Trinität (Taf. XV, 3.) dagegen wird der gesamte, von dem Buchstaben eingeschlossene Raum durch gleichartige grünlichgelbe und violette Brechung der Lokaltöne in eine einheitliche, „impressionistische" Lichtsphäre verwandelt, deren atmosphärischer Charakter durch den fast brutalen Kontrast

Abb. 168. Liber viaticus d. Johann von Neumarkt, Prag, Böhm. Mus. (n. Jahrb. der kunsth. Samml., Bd. 22).

Abb. 169. Sog. Missale des Bischofs von Olmütz, Prag, Metropolitanbibliothek (n. Top. der hist. und Kunstd. im K. Böhmen).

der starken, vorne und rückwärts abschließenden Lokalfarben noch besonders verstärkt wird. In Farbe und Licht treten mithin hier Rahmen und Raum in einen systematischen Gegensatz. Eine Mittelstellung zwischen beiden Lösungen nimmt eine ähnliche Initiale im Orationale ein (Taf. XV, 4.), wohl die feinste Leistung der Miniaturmalerei der karolingischen Zeit. Hier sind der umrahmende Buchstabe und die gesamte räumliche Umgebung der Figur in starken leuchtenden Lokalfarben gehalten, so daß deren Materialität weniger in der dinglichen Charakteristik als in der Individualität der ungegliederten Lokalfarbe selbst und ihrer Grenze liegt. Aber diese so entstehenden Vertikalsilhouetten, ohnedies streng eingeordnet in den Organismus des Ganzen, nehmen das Motiv der in idolhafter Strenge thronenden Gestalt sogleich auf und die nach vorne zunehmende Helligkeit der Farbe bereitet besonders in dem aufblitzenden Rot auf den spirituellen Lichtcharakter der Figur Christi vor, ein übrigens auch mimisch sehr wirksames Darstellungsmittel, dessen erst Dürer sich wieder als agierenden Hintergrundes für die flammende Energie seiner Köpfe bediente. Diese Überleitung einer leuchtenden Pracht schöner Diesseitigkeit in die mystische Sphäre göttlicher Existenz rein mit sinnlichen Mitteln ist ein mittelalterliches Problem, das erst Grünewald in seiner Himmelfahrt Christi (Taf. VI) im 16. Jahrhundert künstlerisch wieder aufgenommen hat.

Die Mystik, die als subjektive Gefühlsreligion den dogmatisch-didaktischen Grundcharakter der Religion verdrängt und im Vereine mit einer rationalistischen Erkenntnisweise auch das kirchliche Leben in neue Bahnen lenkt, findet in dieser bescheidenen Welt des Buchschmuckes doch ihr reizvollstes, anschauliches Analogon. Hinter der Idylle und traulichen Anmut dieses Farbenglanzes steigt doch der große Kampf der Zeiten für das kundige Auge auf. Diese Künstler

Abb. 1. Heil. Augustinus (aus Augustinus super Johannem, Fol. I, XIII. A. 13, Prag, Landesmuseum).

Abb. 2. Thronender Christus (aus dem liber viaticus, XIII. A. 12, Prag, Landesmuseum).

Abb. 3. Dreieinigkeit (aus dem liber viaticus XIII. A. 12, Prag, Landesmuseum).

Abb. 4. Thronender Christus (aus dem Orationale Arnesti, XIII. A. 12, Prag, Landesmuseum).

Abb. 5. Fides (aus der Salzburger Bibel, Cod. lat. 15701, Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek München).

Abb. 6. Hieronymus (aus der Salzburger Bibel, Cod. lat. 15701, Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek München).

Abb. 170. Christus in der Glorie mit Maria und Johannes aus dem Evangeliar des Johann von Troppau, Wien, Kaiserl. Hofbibliothek (voll. 1368).

Abb. 171. Kreuzigung aus dem Missale in der Bibliothek der Pfarre von St. Jakob zu Brünn.

sind in ihrer Welt ebenso wie Franz von Assisi nicht bloß Propheten, sondern auch Schöpfer eines neuen Lebens und Weltanschauungsgedankens, der hier in stiller Weise den Funken nährt, der zum verheerenden Feuer Europas und seinem Schicksal wurde.

Vom kunsthistorischen Standpunkte ist zu sagen, daß sich diese auffällige, gleichzeitig erscheinende Verschiedenartigkeit in der Formulierung der farbigen Probleme dadurch erklärt, daß in der durch Abbildung 3, Tafel XV, gekennzeichneten Gruppe der italienische Einfluß, in der durch Abbildung 4 vertretenen Lösung die heimische Verarbeitung der französischen Vorbilder zu erkennen gibt. Die mehr rationalistische Gestaltung des farbigen Einheitsproblems ist ja auch prinzipiell ein Charakteristikum der neu aufkommenden südlichen Renaissancekunst, die mystische Grundlage der Anschauungsweise in Abbildung 4 eine Eigenart nordischer Moderne.

Die neue Bewegung auf dem Gebiete der Miniaturmalerei trug den neuen Geist von ihrem weltlichen Zentrum auf fast alle böhmischen klösterlichen Schreibstuben: Raudnitz, Brünn, Krummau, Hohenfurth, Wittingau, wie auch weit darüber hinaus Stift Klosterneuburg, Salzburg, Metten bis ins steiermärkische und tirolische Gebiet hinein. Aber diese Buchmalerei wurde keineswegs bloße provinzielle Ablagerung des neuen Kunstgeschmackes. Trotzdem man zäher am Althergebrachten festhielt und die alten Anschauungsweisen mit der glänzenden Stilistik der neuen Zeit verband, hatte man auch hier den Willen, das bessere

Abb. 172. Aus dem Evangeliar des Johann von Troppau, Wien, Kaiserl. Hofbibliothek (voll. 1368).

Ich überall zur Geltung zu bringen und das Ererbte und Übernommene sich wirklich zu erwerben, um aus ihm ein eigenes persönliches künstlerisches Besitztum zu machen. Das Bewußtsein eklektizistischer Inferiorität hat daher bei solch jugendlichem Schöpfergeist niemals lähmend auf das Schaffen einwirken können.

Das glänzendste Beispiel böhmischer Miniaturmalerei aus der karolingischen Zeit außerhalb Prags ist das Evangeliar des Johann von Troppau (Abb. 170, 172, 173). Inschriftlich für Albrecht von Österreich vollendet 1368, ist es auch historisch deshalb wichtig, weil hier ein Künstler ohne Berührung mit dem Malerkreis der Wenzelbibel, langsam aus der eklektizistischen Periode der karolingischen Zeit sich zu einer ganz selbständigen neuen klassizistischen Stilformel, zum Teil im Sinne der Wenzelschen Zeit, durcharbeitet[27]). Die Darstellung der Glorifikation Christi mag in die Zeit des Beginnes der Arbeit fallen (Abb. 170). Sie ist typisch für die karolingische Epoche. Der Gestus Christi ist durchaus mittelalterlich (vergl. dagegen die Initialen Taf. XV, 2., 3., 4.), obwohl der Künstler bereits in der rationalistischen Beschreibung des sitzenden Körpers und seiner verzettelten äußeren Silhouette — von der plumpen Konturierung der knienden Gestalten gar nicht zu reden — ganz auf die traditionelle große Architektonik verzichtet (vergl. Abb. 8), andrerseits aber in den überfallenden Mantelstücken nach französischem Muster den sinnfälligen Reizen der Kontur und der blütenhaften Zartheit des Lichtes nachgeht. Auch die Geste verliert an innerer Kraft und wird zur mechanisierten Formel. Die archaische Größenunterscheidung zwischen Haupt- und Nebenpersonen ist durch gleichartige kleinliche Gitterdekoration des Hintergrundes sinnlos geworden.

Die historischen Szenerien, die in kleinlicher Fülle tapetenartig aneinandergereiht ein Blatt überziehen (Abb. 172), fangen in behaglich-epischer Breite zu erzählen an. Die zwergenhaften Gestalten spielen mit einem gutmütig verschmitzten Lächeln ihre Rolle. Nur vereinzelt begegnet man Innigkeit und Ernst, der der Situation angemessen wäre, aber bei diesem berückenden Schmelz der Farbe wird man der Trivialitäten kaum gewahr, zumal auch die Silhouetten so elegant und sicher den Helligkeitswechsel ordnend zu be-

Abb. 173. Fol. 149 aus dem Evangeliar des Johann von Troppau Nr. 1182 der Wiener Hofbibliothek.

gleiten wissen. Freilich steht diesem wieder das starke Wirklichkeitsbedürfnis entgegen, das über der Freude an der gegenständlichen Realistik den formalen Zusammenhang häufig übersieht. Glaubt man hier manche Anlehnungen an den Kreis des Meisters des liber viaticus unter selbständiger Verwertung französischer Vorbilder zu erkennen, so läßt die Figurenreihe in Abb. 173 eine völlige stilistische Durchdringung der heterogenen Elemente erkennen. Die Konturen wollen mehr sein als bloßes plastisches Darstellungsmittel in kalligraphischer Form wie im Olmützer Missale (Abb. 174). Sie reden mit der Gestalt in anspruchsvollem rhetorischem Pathos, in schüchterner Weichheit, in formvollendeter Geschlossenheit, in spielerischer Eleganz, und dies, obwohl sie in dem neb-

Abb. 174. Initiale, heilige Katharina aus dem sogen. Missale des Bischofs von Olmütz, Prag, Dombibliothek (nach Podlaha, Kunst Böhmens).

ligen Flor silbrigen Lichtes sich völlig verfangen und nie eine materielle Existenz gewinnen. Aber dieses Virtuosentum künstlerischer Beredsamkeit vermag doch nicht über die dekadente Weichheit und Gedankenblässe hinwegzutäuschen, die in der abgeklärten Eleganz der Blattmotive einem selbstgefälligen Akademismus nicht mehr fernesteht und in der achtmaligen Wiederholung desselben Rankenfeldes der klassizistischen Idee einer planmäßigen Symmetrie zuliebe die wirkliche motivische Durchdringung des umschließenden Rechteckes und des umschlossenen Runds geopfert hat. Wie verlegen erscheint in dem ganzen Pomp die Verbindung des Rankenmotives mit dem abschließenden Horizontal-

felde oben und unten. Der Individualismus der neuen Zeit, der auch hier auf ornamentalem Gebiete in der größeren formalen Selbständigkeit gegenständlicher Einzelheiten, der illusionären Körperlichkeit sinnlicher Pracht sich äußert, findet so schwer von dem einmal betretenen Wege (vergl. Abb. 167 mit 168) in die Einheitlichkeit sinnlicher Vorstellungen der älteren Zeit zurück.

Abb. 175. Auferstehender Christus aus d. liber viaticus, Fol. 146.

Abb. 175a. Christus in der Vorhölle Emmaus-Kloster in Prag.

Der Einheitlichkeit der sinnlichen Vorstellung setzt auch auf ornamentalem Gebiete die neue Zeit in gefälliger Gruppierung den größeren „naturalistischen" Reichtum entgegen, sie sucht nach einer Formel, die ihr aus der empirischen Wirklichkeit selbst die Gesetzlichkeit ihrer Ordnung gewinnen läßt mit der ganzen Fülle der sich ihr bietenden Gesichte. In den anspruchsloseren Leistungen der älteren Zeit folgt die „Ornamentik" fast nüchtern der Zucht des alles bestimmenden und erschaffenden Gesetzes mit jenem unpersönlichen, bescheidenen Sinn des Kalligraphen, der zum Teil doch auch noch in dem Troppauer Evangeliar nachwirkt und dieser Protorenaissance den Boden bereitet hat. Hier erscheint der geistvolle Versuch, die gotisierenden Eichblattknollen und die Avignoneser Ranke (Abb. 167) auf einen Stilnenner zu bringen, als feinsinniges Symbol der beginnenden Durchdringung der südlichen und nordischen Welt. Der Geist griechisch-römischen Altertums hat hier einen der ersten geistvollen Interpreten im Sinne der neuanbrechenden Zeit gefunden.

Neben dieser persönlichen Verarbeitung des anderwärts Entstandenen hat man sich in der Ornamentik so wenig als wie in den figürlichen Kompositionen gescheut, die Vorlage einfach zu übernehmen. Die stärkere Einwirkung italienischer Vorbilder und Vorlagen geben dieser nordböhmischen Kunst gegenüber der Kunst Südböhmens der karolingischen Zeit ein besonderes Gepräge. Schon der eine der beiden Hauptmeister des liber viaticus läßt in der Auferstehung Christi das italienische Vorbild in der ornamental so fein geschlossenen Pose erkennen (Abb. 175). Auch zeigt die Kreuzigung in dem Missale (Abb. 171) der

Abb. 176. Madonna mit Kind, aus dem liber viaticus des Johann von Neumarkt, Fol. 47.

Pfarre zu St. Jakob in Brünn so viel Italienisches, daß man hierin die freie Kopie einer italienischen Vorlage hat sehen wollen; dieser hier stärker fühlbare Einfluß Italiens mag sich zum Teil dadurch erklären, daß in den Burgen fürstlicher Mäzene vor allem das Fresko der klassischen Technik italienischer Kunst kultiviert wurde und die Klöster dem Beispiel des Hofes folgten. Dazu haben sich hier durch die humanistischen Bestrebungen des Pragerhofes die Verbindungen mit Italien leichter und unmittelbarer vollzogen als anderwärts.

Die Frage nach dem historischen Verhältnis der einzelnen Miniaturenmeister und ihre lokale Gruppierung kann zurzeit noch nicht befriedigend beantwortet werden. Herrmanns Katalog über die Handschriften im Wiener Hofmuseum, sowie andere zu erwartende Publikationen und Kataloge, werden hierfür eine bessere Unterlage für Spezialuntersuchungen geben, als die heute uns vorliegenden. Wichtig ist, daß die einzelnen Codices fast stets von mehreren Meistern illustriert wurden, wobei sich meist ein oder zwei Persönlichkeiten mit wenigen Arbeiten deutlich herausschälen. Diese großen Herren haben, wohl ähnlich wie heutzutage, der Sache ihren Namen geliehen, aber zumeist blieb es untergeordneten Kräften überlassen, für die weitere Ausgestaltung Sorge zu tragen; der Wunsch nach rascher Fertigstellung der Arbeit mag das seinige dazu beigetragen haben. Die Meister des liber viaticus haben jedenfalls eine tonangebende Rolle in der damaligen Zeit gespielt. Freilich steht nicht alles, was an ihren Stil erinnert, unter ihrem direkten Einfluß. Sicher dagegen läßt sich das von dem Meister des sog. Mariale (Taf. XI) sagen. Sein Verhältnis zu den Meistern des liber viaticus ist zugleich von symptomatischer Bedeutung. In dieser Verkündigung, ist der Engel nur eine dem veränderten Zwecke entsprechende Kopie des auferstehenden Christus (Abb. 175), während die Madonna eine sehr geschickte Weiterbildung der Kompositionsformen des Meisters der stehenden Madonna desselben Kodex darstellt (Abb. 176). Hieraus erklärt sich die auffallende stilistische Verschiedenheit der beiden Gestalten. Die Kreuzigung aus St. Jakob in Brünn lehnt sich dagegen fast ausschließlich an den Stil der italienisierenden Viaticusmeister an, wodurch der einheitlichere Stilcharakter dieses schönen Schulwerkes sich erklärt. Überhaupt haben solche enge Anlehnungen an Meistervorbilder zumeist zum selbständigen Durchdenken des Motives geführt. Der schon genannte Schöpfer des Olmützer Missales (Abb. 169) ist daher durch die Verwertung der Miniatur aus dem liber viaticus (Abb. 168) nur ein Beispiel für viele. Zu dem bereits gesagten wäre hier auch noch auf die verschiedenartige Rolle des Lichtes beim Olmützer Missale hinzuweisen, in dem scharf die Körperlichkeit der Gliedmassen herausgeholt wird, während das Vorbild sie hinter dem nebeligen Schleier vereinigenden zarten Lichtes verschwinden läßt. Die Errungenschaften einzelner Meister sind durch den einsetzenden Großbetrieb jedenfalls rasch Eigentum ganzer Schulen geworden, ebenso, ja noch mehr auf dem Gebiete des Fresko.

Wenn man von der Pragischen Freskomalerei des 14. Jahrhunderts spricht, gedenkt man gewöhnlich zuerst der Wandmalereien auf Burg Karlstein. Diese Schöpfungen gelten als Mittel- und Ausgangspunkt der ganzen Freskoschule des Pragischen Kreises. Hier vor allem hat man die vorbildliche Tätigkeit italienischer Meister verfolgen zu können geglaubt. Aber was man an Werken auf der Burg Karlstein bei Prag italienischen Meistern hat zuschreiben wollen, ist, von den Treppenhausfresken abgesehen, nicht Original, sondern nach halbverstandenen Miniaturvorlagen gearbeitet. Daher ist die Frage, ob hier italienische oder deutsche Gesellenhände gearbeitet haben, für die Geschichte der Kunst in Prag von keiner großen Bedeutung. Der persönliche Aufenthalt des Tomaso da Modena stützt sich zudem nur auf die Tatsache, daß sein Tafelbild auf Buchenholz gemalt ist. Von den beiden urkundlich genannten deutschen Meistern Nikolaus Wurmser und Theoderich von Prag hat man nur von dem letzteren ein erhaltenes beglaubigtes Tafelwerk in dem Altar der heiligen Kreuzkapelle der Burg Karlstein (Abb. 182). Von dem andern weiß man durch die urkundlichen Nachrichten, daß der jedoch nur in einer späteren Kopie erhaltene Stammbaum der Luxemburger einst einen Saal derselben Burg schmückte und von Nikolaus Wurmser gemalt worden ist. Auf Grund derselben hat man dem Künstler die Porträtbilder der Marienkirche und die Treppenhausbilder zugeschrieben[28]). Er muß bereits vor dem Jahre 1357, da er die Tochter eines Saazer Bürgers heiratete, in Prag längere Zeit tätig gewesen sein; auch erhält er 1360 Ab-

Abb. 177. Kreuzigung d. Hohenfurther Passionsmeisters, Hohenfurth, Stiftsgalerie (um 1350) (nach Ernst).

Abb. 178. Kreuzigung (Fresko) an der Vorderseite des Altartisches der Katharinenkapelle, um 1360 (nach Neuwirth).

gabenfreiheit für seinen Hof in Moren bei Karlstein, der 1367 aber im Besitze des in der deutschen Malerzeche mit an erster Stelle genannten Theoderich von Prag sich befindet. Nikolaus Wurmser ist wohl aus der mittelfranzösischen oder Pariser Schule hervorgegangen. Theoderich mag in einem allerdings recht lockeren Schulverhältnis zu ihm gestanden sein. Nach seinem Tode scheint er einen umfangreichen Werkstattbetrieb geleitet zu haben. Die zum Teil sehr ungleichen Malereien der heiligen Kreuzkapelle stammen laut urkundlicher Notiz im Jahre 1367 von ihm. Theoderichs wird schon 1359 als des „kaiserlichen Malers“ gedacht[29]) und sind daher seine Arbeiten wohl in den sechziger Jahren entstanden. Der Zusammenhang all dieser Werke mit der Miniaturmalerei ist unverkennbar. Den Künstlern fehlt durchaus der Sinn für die Aufgaben einer Wandmalerei. In der Kreuzkapelle wurden, einem mittelalterlichen deutschen Brauch zufolge, wie in der Burgkapelle zu Zwingenberg a. N., die Wände mit hundert porträtartigen Brustbildern von Heiligen tapeziert; die Wandgemälde in der Marienkapelle sind zum Teil nur freie Nachbildungen ikonographisch wichtiger[32]) Miniaturenvorlagen. In den mit den Bildern der Wenzelbibel zu besprechenden und wohl wichtigsten Fresken im Treppenhaus treten dagegen unter französischem Einfluß ganz neue Raumanschauungen auf, die die Figur nur als Teil eines auch perspektivisch komplizierten Landschaftsraumes in freiester Bewegung aufzufassen lieben. In die Katharinenkapelle (Abb. 178) ist dagegen mit der Form auch etwas vom Geist italienischer Kunst herübergenommen worden, doch stammt sie aus zweiter Hand und hat zudem den heimischen Formenbestand durchaus nicht völlig verdrängen können. Aber gegenüber der kalligraphischen Stilistik der Georgslegende im Kloster Neuhaus oder dem harmlosen Geplauder spießbürgerlichen Sinnes in den Slawietiner Bildern (Abb. 179) haben Schöpfungen wie die Kreuzigung doch einen Hauch giottesker Klassizität und jener stolzen Harmonie, die die südlichen Fresken des 13. und 14. Jahrhunderts

auszeichnet. Der Meister der Hohenfurther Kreuzigung (Abb. 177) wirkt sentimental gegen diese Würde eines verhaltenen Schmerzes in der Gruppe links, und wo in dem älteren Bilde die weichen Kurven den in sich still zusammensinkenden Körper des frommen unschuldigen Dulders schildern, baut der Meister der Katharinenkapelle in strenger Symmetrie den Körper wie ein unverrückbares Monument über den sanft bewegten Gliedern der Gruppe unten.

Daß der Künstler hier fremde Vorlagen benutzt hat, geht aus dem Vergleich der linken Gruppe mit der rechten hervor: Frei und sicher bewegen sich diese Gestalten in der lockeren auch räumlich ganz naturalistisch komponierten Gruppe, keine Bühnendilettanten wie rechts, die wie Statisten ängstlich aneinandergerückt, den Zusammenhang zu dem Ganzen nicht recht finden. Diese Gruppe ist ebenso wie der ganze Kreuzigungstyp bereits traditionell, wie ein Blick auf das Hohenfurther Bild lehrt. Fraglos war hier ein heimischer Künstler tätig, der die italienischen Kompositionstypen mit den heimischen verarbeitet. Daß er dabei solche stilistische Feinheiten wie die sinnliche Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den dünnen Armen und Beinen und dem Kreuzesbalken nicht übersah, wo doch schon der Hohenfurther Meister die glaubhafte Tragfähigkeit breiterer Holzbalken schildern zu müssen glaubt, mag man als Symptom für die große künstlerische Anpassungsfähigkeit dieser eklektizistischen Kunstperiode auch hier hinnehmen. Um so merkwürdiger, daß solche Beine, wie die des Hauptmanns rechts, doch noch erträglich gefunden wurden.

Weitaus das bedeutendste und wohl auch späteste Denkmal monumentaler Malereien vom Ende der karolingischen Epoche sind die Freskenzyklen im Kreuzgang des Emmausklosters zu Prag (Taf. XVI)[30]. Als untere Zeitgrenze ihrer Entstehung hat Neuwirth das Jahr 1348, als obere das Jahr 1372 angesetzt. Der Hauptteil der Fresken ist jedoch wohl kaum vor dem Jahr 1360 gemalt worden. Schon die Gesamtdispositionen der Fresken sind merkwürdig. Gewiß wird in dem Eifer der Rede manchmal noch die architektonische Gliederung übersehen, aber man versteht doch ganz anders die ideale Räumlichkeit der Bilder auf die reale des Kreuzgangs einzustellen. Im großen ganzen aber wird den Gliedern des umrahmenden architektonischen Motives zum Teil nach italienischem Vorbilde die Gliederung der Malerei angepaßt. Zwar waren auch für die inhaltliche Anordnung noch die mittelalterlich didaktischen Gesichtspunkte maßgebend und wird durch die wechselnde Folge sich jeweils entsprechender alttestamentlicher und neutestamentlicher Szenerien die innere Gesetzlichkeit der Heils- und Weltgeschichte anzudeuten versucht. Aber es ist keine bloß symbolisch auszudeutende Reihe von Historien, die in epischem Gleichmaß am Auge des Beschauers vorüberzieht. Die Bilder sind vielmehr im Sinne der Renaissance eine Apotheose der göttlichen Heldengestalt Christi und der ethischen Wundermacht seiner Persönlichkeit geworden.

Es sind verschiedene Quellen, auf die die einzelnen Darstellungen sich zurückleiten lassen, die wichtigsten wohl die Armenbibeln (biblia pauperum), die Heilsspiegel (specula humanae salvationis) und die concordantiae veteris et novi testamenti. Trotzdem sind die typologischen Beziehungen mehr äußerlicher Natur und auch da, wo man zur gleichzeitigen Miniaturmalerei Analogien zu erkennen glaubt (Abb. 175 mit Abb. 175a), fällt der Wille und das Geschick zur freieren persönlichen Gestaltung überall am meisten ins Gewicht. Das in den älteren Teilen etwas zaghafte Zusammenbauen der vorgeschriebenen Szenerien auf das die mehrstöckige mittelalterliche Mysterienbühne eingewirkt haben mag, verliert sich in den jüngeren Fresken in eine kühne und klare Architektonik der Gestalten, die den Raum bald mit ihrer flutenden Lebendigkeit, bald mit ihrer strengen Majestät zu erfüllen und zu gestalten wissen. Der Raum wird überhaupt ein ganz neuer Faktor im Bilde. Die Architektur, anfangs ein verlegenes Mittelding zwischen Rahmen und Bühne, wird als Erscheinung durch die Figurenmotive bestimmt, deren Bewegungsgedanke sich so auf das Bildganze überträgt. Marias Verkündigung (Abb. 163) ist deshalb in Hinblick hierauf eine durchaus nordische Schöpfung, die mit ihren — im Sinne der Baukunst — struktiven Sinnlosigkeiten in Italien um diese Zeit unmöglich wäre. Aber auch die Verwandtschaft dieser Architekturen mit denen der analogen Schöpfung des Mariale-Meisters ist eine nur sehr äußerliche (Taf. XI). Denn es kam nicht bloß auf die motivische Verbindung der beiden Gestalten als auch auf die Berücksichtigung der durch den Spitzbogen im Rahmen gegebenen Cäsur an, der das Bild durch die symmetrische Zweiteilung Rechnung trägt. Gegenüber dieser präzisen Formulierung der Grunddispositionen des Bildes ist es nicht leicht, dem interessanten, freilich auch

abrupten Wechsel der Architekturmotive nachzugehen, die ohne Rücksicht auf eine rationalistische Ausdeutung ihrer Teile, die aus dem Bewegungsgedanken der Hauptfigur entstandenen formalen Motive in musikalischem Sinne weiterleiten. Die Architektur rechts verkriecht sich förmlich in den Boden, von dessen einfacher Horizontalsilhouette der Engel links gehalten wird. Dieser etwas zaghafte ordnende künstlerische Geist, der mit demütigem Sinne der Lieblichkeit und Keuschheit seiner Heldin ein Denkmal in dem Bildcharakter zu setzen sich bemühte, schlägt ganz andere Töne an, wenn er von der unnahbaren Größe seines Gottes spricht.

Die Steinigung Christi (Taf. XVI, 1) gehört zu den großartigsten Werken böhmisch-deutscher Monumentalmalerei. Schlicht und klar ist die Gruppe der Steinigenden, wie ein antiker Chorus durch die vielfachen Wiederholungen den Gestus wirksam verstärkend, der Heldenfigur des Heiligen gegenübergestellt, hünenhaft groß in edler geschlossener Silhouette, wie ein Monument, und doch durch die einfache Gebärde ein wirklich ergreifendes Bild christlicher Demut. Das antike Wesen liegt da weniger in Einzelheiten als in der heiligen Ruhe des ganzen Bildes, dem sich die dramatische Idee unterordnet, so daß die Persönlichkeit des Hauptthelden wie die Historie als Ganzes zum Symbol einer Kosmogenie wird, wie Giottos Arenafresken in Padua. Die deutsche Kunst dieser Zeit steht dem großen Toskaner nirgend nähers als hier. Gerade in dieser Gegenüberstellung der leicht vergrößerten Hauptfigur und dem kleineren Knäuel der Nebenfiguren wird das Vorbild mittelalterlicher Kompositionstypen erkennbar, die hier von kundiger Hand ihres archaischen Charakters entkleidet, in das Denken und Empfinden der modernen Zeit übertragen wurden. Es ist uralter heimischer Kunstbestand, der da weiterlebt. Die Figur des „Chorführers" im Vordergrund, die voll fanatischen Hasses und doch voll heimlicher Bewunderung des Feindes zum Schlage ausholt, ist in der grandiosen Disziplinierung scharf gezogener Silhouetten ein Meisterwerk, das dem Namen der größten Italiener Ehre bereiten würde. Zudem ist der Künstler der einzige, der, ganz streng im Sinne Giottos, die schlicht zusammengefaßten Felsmotive des Hintergrundes aus der Mimik des „Chorus" rechts sich entwickeln läßt. Der Gestus wird gewaltig verstärkt durch diese ihn begleitenden Linien, die den „Wurf" im motivischen Sinne zum Bildereignis machen und mit den Steinen der stolzen Gestalt vor die Füße rollen.

Aber nicht nur die besten Seiten der Vergangenheit erscheinen hier in einer künstlerischen Verjüngung, auch die künstlerischen Probleme der kommenden Zeiten erfahren eine überraschend sichere und klare Gestaltung. Das Zwickelfeld mit der Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes und der Flucht nach Ägypten (Taf. XVI, 2, der untere Teil enthält die Tötung der Knaben Israels auf Pharaos Befehl, Exod. I. 15—17, und Vernichtung der königlichen Nachkommen durch Athalia IV, Könige 11, 1), ist schon nach seiner Raumkonstruktion, dem tiefliegenden Horizont, der klaren, übersichtlichen Silhouettierungen der einzelnen Figuren wie der Gruppen, ein ganz modernes Bild. Die Henkersknechte im zeitgenössischen Gewande variieren nicht mehr typologische Bilder (vgl. Abb. 179), sondern geben ganz exakte Naturbeschreibung der aus den Sonderbewegungen des Modells sich ergebenden Erscheinungsformen. Die Leute vollziehen still den Befehl, kurz und bündig. Unter Vermeidung der wirksamen Bühnenposen wird da allen komplizierten Überschneidungen und Verkürzungen kühn nachgegangen, und dabei doch mit einem erstaunlichen Geschick diese in sich lockere Gruppe bildmäßig zusammengehalten. Wie zwingend wird die Gruppensilhouette von der befehlenden Hauptfigur aus nach dem Boden geführt, wo der Haufen kleiner Leichname in seiner Kontur im Anschluß an das Thronmotiv ihren formalen Grundgedanken wiederholt. Man muß die zeitlich zwar nicht älteren aber in ihrem tapetenartigen Charakter archaischeren Fresken in Slawietin danebenhalten (Abb. 179), um den Riesenabstand in der künstlerischen Leistung zu begreifen, die Neuwirth in seiner verdienstvollen Publikation sogar an einen italienischen Ursprung dieser Schöpfungen hat denken lassen. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man in der Flucht nach Ägypten, die einzige deutsche Schöpfung erkennt, die als ein würdiges Bindeglied zwischen Dürer und Giotto steht: Die nervöse Angst der kindlichen Mutter, im matten Dämmerlicht doch die beherrschende Gestalt, und dahinter im Dunkel die starkknochige Patriarchenfigur des Joseph, dessen bedächtiges und besorgtes Vorwärtsschreiten motivisch auf den ganzen Bildaufbau einwirkt. (Die Silhouetten der Räume und die des vorsichtigen bergabschreitenden Esels. Der Slawietiner Meister (Abb. 179) dagegen reiht nur Einzelheiten aneinander und der „Raum" hat gewissermaßen nur eine negative Existenz. In den Werken des Emmausklosters wird über aller Begeisterung für die anschaulichen Daseinsbedingungen empirischer Wirklichkeit doch nicht der formale Einheitsgedanke übersehen, der der individuellen Geistigkeit der einzelnen Szenerien ebenso wie der Architektonik des Ganzen gerecht zu werden versteht. Bei der Figur des Herodes mag das kleinlich verworrene Vielerlei eleganter Konturen als traditionelles etwas schematisches Schulgut nicht eben gefallen, in der Madonnengestalt erhalten die weichen, feinen, schmiegsamen Konturen in ihrer Unsicherheit und

1. Steinigung Christi, Emmauskloster, Prag.

2. Bethlehemitischer Kindermord und Flucht nach Ägypten, Emmauskloster, Prag.

bangen Engigkeit eine über ihr bloß sinnliches Dasein doch hinausgehende Bedeutung, die dem Stimmungs-Charakter des Ganzen entspricht.

Abb. 179. Wandgemälde in der Kirche von Slawietin (zwischen 1365 und 1375 gem.) (nach Topographie der hist. u. Kunstd. im K. Böhmen).

Man kann diese Werke weder in dem Entwurf noch der Ausführung nach einem Meister zuschreiben. Sie sind vielmehr einem Malerkollegium entwachsen, aus dem allerdings eine überragende künstlerische Persönlichkeit sich deutlich hervorhebt. Wir wissen nichts von seinem Namen und seiner Herkunft; und auch seine künstlerische Produktion gibt dem Historiker noch manche Rätsel zu lösen auf[31]). Wohl huldigt auch er, wie seine Schule, dem Eklektizismus der Zeit. Italien wie der französische Westen hat zweifellos Vorlagen geliefert; aber die moderne Welt tritt bescheiden zurück gegenüber dieser seltsamen Verbindung des großen Ernstes und der Feierlichkeit mittelalterlich-repräsentativen Geistes mit einer oft ganz modernen stimmungsmäßigen Ausdeutung der Historie und der dramatischen psychologischen Charakteristik der Persönlichkeiten. Diese markigen Heldenschilderungen und feine Lyrik in den weiblichen Figuren sind mehr als die Vorboten der Renaissance. Gewisse Analogien zu dem Kreise Wurmsers und Theoderichs sind zwar unverkennbar, aber an ein direktes Schulverhältnis dieser älteren Meister und der jüngeren wird man schwer denken können. Zum mindesten hat es praktisch keine Bedeutung, da der „Schüler" Dinge bringt, die er bei den Meistern nicht hat lernen können. Augenfälliger sind dagegen — auch in der Farbe — die Beziehungen zur Miniaturmalerei der liber viaticus-Meister, und es ist gelegentlich interessant, zu sehen wie er mit den Materialien dieser Kunst den besonderen künstlerischen Bedürfnissen gerecht zu werden versucht. Was aber seine Bedeutung ausmacht, ist das selbständige Durchdenken bisher unbekannter künstlerischer Grundprinzipien zum Teil vielleicht auf Grund persönlicher Kenntnis italienischer Werke, ohne daß bei diesem neuen monumentalen Wandstil eine direkte formale Anlehnung an dieselben zu bemerken wäre.

Die Fresken in Slawietin (Abb. 179) sind die einzigen erhaltenen Monumentalmalereien, die als künstlerisches Zwischenglied für die Entwicklung dieser Kunst gelten können, die von den älteren durch die Fresken in Brandeis oder die der Georgslegende in Neuhaus vertretenen Werken zu denen des Meisters des Kreuzganges vom Emmauskloster hinüberführen. Sieht man von dem einer jüngeren Schule entwachsenen Material des Gestaltens ab, so bleibt als der eigentlich Geistesverwandte dieser Kunst allein nur der Meister des Passionale Kunigunde (Abb. 180), das 1312 vom Kanonikus Benessius für Kunigunde, Tochter des Königs Ottokar von Böhmen und Äbtissin des Klosters St. Georg auf dem Hradschin, geschrieben wurde. Was sich auch an kalligraphischen Tendenzen der jüngeren französisierenden Kunst geltend macht, spielt nur eine untergeordnete Rolle gegenüber dieser überwältigenden Schilderung wortloser Tragik, die hier die Persönlichkeiten der christlichen Heilsgeschichte so menschlich nahebringt und doch den nächtigen Flor des düsteren mittelalterlichen Heroismus um die riesenhaften und zugleich ätherischen Gestalten legt, die demütig und stark nur dem Willen des strengen Fatums folgen. Wie Helden aus sagenhaften Zeiten tauchen sie

Abb. 180. Benessius, Christi Abschied von seiner Mutter, Passionale Kunigunde, Prag, Universitätsbibliothek (1312 gem.).

zur Oberfläche lebendiger Wirklichkeit empor, bewegen sich, schreiten, handeln und schweigen. Nur der dunkle Schimmer, der aus der Tiefe ihrer strengen Augen dringt, läßt die Magie ihrer Seele ahnen. Die Eroica, die der Meister hier in der Begegnung Christi und seiner Mutter inszeniert, können auch ähnliche Darstellungen der Arenakapelle nicht übertreffen (Abb. 180).

Was die Künstler des Klosterneuburger Altars und der Hohenfurther Passion für den Süden, muß der Schöpfer des Passionale Kunigunde — fehlen auch die Zwischenglieder — für den Norden gewesen sein. Daß er uns heute als der geistige Vater der Kunst des Meisters vom Emmauskloster erscheint mag vor allem daran liegen, daß beide Künstler in die hieratische Strenge mittelalterlicher Welt den ganzen Empfindungsreichtum moderner Dramatik einzugliedern verstanden. Aber neben diesen stolzen Resten archaischer Größe macht sich hier doch mehr als anderwärts auch der Stil der Wenzelperiode bereits geltend. Viele Kompositionstypen bilden die Grundlage des künstlerischen Bestandes der folgenden Zeit.

Was an Tafelmalereien erhalten ist, ist nicht viel. Die beglaubigte Kreuzigung Theoderichs (Abb. 182) auf der Burg Karlstein entspricht in dem Aufbau durchaus den in Miniaturen üblichen Kompositionsformen (vergl. Abb. 181). Die Neubildung erstreckt sich im wesentlichen nur auf einzelnes. Die Gesamtorganisation hatte sogar zu leiden. Gegenüber der Vergrößerung der Nebenfiguren ist die Hauptfigur mit ihren zu dünn geratenen Armen zu kurz gekommen. Die zielbewußte Zusammenfassung der einzelnen Silhouetten bleibt daher nur auf die Gewandung der Figuren erstreckt, ein plebejischer Geist, der den künstlerischen Hochflug und Adel des Meisters vom Emmauskloster durch eine gutmütige Gediegenheit und etwas weinerliche Sentimentalität zu ersetzen versucht.

In der klobigen Massigkeit der Figuren mag der Palmas Kunst vorbereitende Schönheitstyp oberitalienisch-venezianischer Kunstweise durch Südfrankreich nach Prag gebracht worden sein. Man bekommt deshalb auch hier die gesunde Fleischlichkeit hinter der Gewandung geschildert, sieht dieselbe etwas dekadente Weichheit des Lichtes: Körper, denen der gutmütige Ernst und die sentimentale Jammer-

Abb. 181. Kreuzigung, aus dem Missale des Johann von Drazie 13b9, Prag, Böhmisches Landesmuseum.

Abb. 182. Theoderich von Prag, Kreuzigung, Burg Karlstein bei Prag (n. Neuwirth).

miene schlecht zu Gesichte steht. Dem Johannes fällt die elegante Hüftbewegung schon recht schwer, was ja bei solch flossenartigen Extremitäten begreiflich ist. Während die Madonna eine wirklich herzliche Betrübnis äußert, kommt der Johannes über ein migränenhaftes Unbehagen nicht hinaus. Der wohlgenährte Christuskörper trägt einen schönen, schwarzhaarigen Kopf, dessen Gesicht wohl von dem Frieden des Schlafes, nicht aber von der Majestät des Todes erzählt. Doch bleibt auch hier die impressionistische Tendenz ersichtlich: möglichst viel Licht durch möglichst wenig Schatten! Der vielfach an den Klosterneuburger Altar erinnernde Gewandtyp sagt nur das Notwendigste über die Gliedmaßen, die sich nicht immer zu einem Körper fügen wollen. Das ist in der Kreuzigungsgruppe des Nikolaus von Kremsier aus dem in der Pfarre in St. Jakob in Brünn ganz anders (Abb. 171). Hier wird italienische Kunst giottesken Geistes reiner fühlbar. Die Madonna, von junonischer Würde, sieht streng abwehrend zu dem Johannes hinüber, der ergriffen die Hände faltend, nach oben fleht. Der Schmerz äußert sich nur so weit, als es die Würde und der edle Anstand der Verehrung fordernden Persönlichkeit, der große Ernst der Situation zuläßt. Christus selbst wird zum Symbol heiliger Versöhnung und weihevollen Friedens über dem Leiden stolzen irdischen Wesens. In den ausgebreiteten Armen Christi kommt nicht wie bei Theoderich das Hängen, die brutale Gewalt des übermächtigen Schicksals, sondern die freiwillige Ergebung zum Ausdruck. Die Arme überschneiden nicht einfach den Querbalken des Kreuzes, sondern werden aus parallelen Konturen erst langsam in diesen übergeführt, während unten die allgemeine Silhouette der beiden Heiligengestalten sich entsprechen, die mit ihren so wohl abgewogenen Gliedmaßen zum erstenmal etwas von dem Menschheits- und Schönheitsideal der Renaissance in sich verkörpern.

Die beiden Werke sind charakteristische Beispiele für die differenzierende Einwirkung der französisierenden (Meister Theoderich) und der italienischen Kunst.

Abb. 183. Tod der Maria. Mittelbild des Altars in der Probsteikirche zu Raudnitz (unter südfranzös. Einfluß).

Abb. 184. Biblische Szenen, Flügel des sog. Mühlhauser Altarwerks. Kgl. Gemäldegalerie in Stuttgart, d. 1385 (unter Einfluß des Stilkreises der Meister vom Emmauskloster und des Theoderich von Prag).

Man findet in Frankreich ähnliche Gegensätze um diese Zeit[32]). Nicht überall freilich treten zugleich mit den fremdländischen Einflüssen auch die nationalen Eigentümlichkeiten der Gestaltungsprinzipien wie etwa in den beiden obengenannten Kreuzigungsdarstellungen so klar zutage. In dem Altargemälde der Propsteikirche zu Raudnitz (Abb. 183) sind die „Italianismen" französischen Quellen entnommen und erstrecken sich lediglich auf gegenständliche Einzelheiten, während der Bildaufbau selbst die archaische Struktur nordischer Tafelbilder erkennen läßt. Die Hallenarchitektur des Hintergrundes markiert nur die imposante Weiträumigkeit Avignoneser Fresken und ist nur ein modisches Anhängsel an die enggedrängten, staffelartig übereinander gereihten Figurengruppen, das nirgends eine künstlerische Verbindung mit ihnen findet.

Das Mühlhauser Altarbild dagegen läßt trotz der Ähnlichkeit im Ausdruck und Typus mit der Kunst des Theoderichkreises auch eine starke (Abb. 184) Anlehnung an die Formenwelt der Meister, des Emmausklosters und der Burg Karlstein erkennen, aber ohne das geringste Verständnis für dessen Kompositionsprinzipien. Die einzelnen Figuren sind zum Teil ohne Rücksicht auf ihre Raum- und Bildbedeutung nach fertigen Schulvorlagen aneinander gereiht. Daher nimmt es nicht wunder, daß die Johannesfigur in ihrem oberen Teil hinter, mit ihren Füßen vor das daneben befindliche Kreuz zu stehen kommt (vgl. hierzu Seite 88, Abb. 84), Historisch interessant bleibt das Altarbild aber deshalb, weil die Schulgrenzen zwischen dem Meister Theoderich und dem Meister des Emmausklosters sich hier verwischen und in ihrer Verbindung den neuen Stil der Wenzelschen Epoche vorbereiten, dem selbst einige Teile des Altarbildes bereits angehören.

Die besten und berühmtesten Tafelwerke des Meisters Theoderich sind zweifellos die eigenhändig ausgeführten Halbfiguren der Heiligen (Augustinus und Hieronymus) die zu den originellsten Äußerungen des modernen Geistes auf dem Gebiete der Tafelmalerei (Abb. 185) gehören. Da ist weder die mittelalterliche Repräsentation noch das prophetische Wirken des vom göttlichen Geiste geleiteten Auserwählten geschildert, sondern stille, gelehrte Geistliche, die beim Lesen und Schreiben nichts weiter als eine gewohnte Beschäftigung verrichten. Werke wie diese mögen für die Zeit eine ähnliche Bedeutung gehabt haben als wie für das 19. Jahrhundert die Schöpfungen Manets.

Abb. 185. Theoderich von Prag, zwei Kirchenväter, Kreuzkapelle Burg Karlstein in Böhmen (n. Neuwirth).

In dem schlichten Gewande des Alltags erscheint die heimliche Poesie eines Künstlers, der dem nur auf den praktischen Zweck gerichteten Tun bei aller Sachlichkeit in der Beschreibung des Vorgangs diesem das Ephemere des Momentanen nimmt, um durch die Handlung einen Stimmungszustand zu schildern. Der heilige Augustin führt nach gewohnter Weise, um die Feder zu prüfen, die Hand vor das Gesicht, aber das Auge wandert schon sinnend über die Seite; so begleitet der manuelle Akt auch den geistigen, der aber hier mehr als instinktiver Arbeitsdrang, nicht als die freie Willenshandlung eines geistigen Aristokraten erscheint und nicht wie in Holbeins Erasmus beim Schreiben von dem stolzen Bewußtsein erfüllt ist, der Nachwelt als köstlichstes Gut seine geistige Persönlichkeit zu hinterlassen. Die Bescheidenheit und Selbstlosigkeit mittelalterlich rezeptiven Geistes, der sich nur als Diener eines höheren Willens fühlt, kommt hier fast im Sinne Dürers Hieronymus in der Klause zum Ausdruck. Nur sieht man hier die Stube nicht und doch ist der verschwiegene Zauber häuslicher Behaglichkeit über diese gutmütigen Gestalten ausgebreitet; gedrungen, schwerfällig mit jenem Fettansatz wie bei sich selten bewegenden Leuten, für die das Leben weder Genuß noch Kampf, sondern nur aus ruhigen Arbeitstagen besteht, einer wie der andere, und die doch in ihren engen Studierstuben etwas von dem Rauschen aus den tieferen Lebensgründen vernehmen. Im 15. Jahrhundert ist das über dem Detail verloren gegangen (Abb. 186). Das Kostüm und die gute Feder steht da im Mittelpunkt des Interesses. Man darf nicht vergessen, daß Rembrandt das sich wieder in seiner Spätzeit erringen mußte, was Meister Theoderich besaß. Die Attribute wie die himmlischen Ministranten fehlen und auch der Heiligen-

Abb. 186. Der heilige Hieronymus, 15. Jahrh. Salzburg, Galerie des Stiftes von St. Peter.

Abb. 187. Randschmuck aus dem liber viaticus des Johann von Neumarkt, Bl. 9 (David im Kampfe mit Goliath).

schein ist kaum bemerklich. Die Zeit mag sich wohl an der Realistik in der Beschreibung der Handlung gefreut haben. Mit so wenig farbigen Mitteln für Körper und Raum etwas so kurz und gut zu sagen, wie es in diesen Halbfiguren geschehen ist, wäre an sich schon ein Verdienst. Die perspektivischen „Verzeichnungen" in dem Pult und Büchergestell sind übrigens ebenfalls künstlerisch nicht unwichtig; sie sind auf die Blickrichtung bezw. auf die Körperbewegung eingestellt und übertragen deren Motive aufs Bild. Die harten Konturen der älteren Zeit sind verschwunden, frei von aller kleinlichen Einzelcharakteristik gehen die Farbtöne ineinander über, werden Licht.

Die letzte Phase dieser deutsch-böhmischen Vorrenaissance ist aufs innigste mit der königlichen Person Wenzels verknüpft. Hier erst kommt der Glanz und die Pracht französisierender Kultur voll zum Ausdruck, und nirgends empfindet man mehr als hier, wie nahe dieses, von slavischen und romanischen Elementen stark durchsetzte Deutschtum der Eigenart seiner west-

Abb. 188. Randschmuck aus der Wenzelbibel. Wien, Kaiserl. Hofbibliothek.

lichen Nachbarn rückt. Wenzel ist der einzige König Deutschlands, dessen Bücherei mit den großen Bibliotheken französischer Fürsten wetteifern kann, aber was hier geschaffen wurde, war doch auch heimisches Gewächs. Den Ernst der mathematisch-naturwissenschaftlichen und theologischen Gelehrsamkeit umspann hier die mephistophelische Laune eines Bilderschmucks, der, trotzdem er vielfach ins protzenhaft Plumpe verfiel, doch im ganzen die großartigsten Leistungen deutscher Buchillustration am Ende des 14. Jahrhunderts darstellt. Der früheste datierbare Kodex ist die Willehalm Handschrift im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien, der späteste und schönste die Antwerpener Bibel im Museum Plantin Moretus [33]). Bei weitem der reichhaltigste und prächtigste dagegen ist die Wenzelbibel in der Hofbibliothek in Wien. Sie gehört dem Beginne der Wenzelschen Epoche an. Hier erst erhielt die Miniaturkunst ihre volle Bedeutung. Im Sinne der Renaissance eine Apotheose des königlichen Auftraggebers (Taf. I). Aber in all dieser Pracht und der Wunder der Phantasie nistet sich doch auch der Witz und die sarkastische Laune des Alltages ein. Susanne schlägt gerade Wäsche, als sie von den beiden Bösen überrascht wird. Die Grenzen zwischen diesseits und jenseits, groß und klein, hoch und niedrig, lebendig und tot verwischen sich. Fürsten, Diener, Waldgötter, alles mögliche Getier zieht am Auge des Beschauers vorüber, König Wenzel bewundert man in prächtigstem Krönungsornat in der mittelalterlichen Pose des Richters (Abb. Taf. I) und ebenso bei allen Phasen der Morgentoilette, Massage, Frisur usw. Die Bademädchen bald in reizendstem Flor, bald ihres Amtes waltend, als allegorische Gestalt und schließlich als Fürstin, können nicht oft genug den Reiz ihrer Glieder in dem Wald von Ranken und Blättern zeigen. Wie der Fuchs in der Falle, dumm, hilflos, liegt der König in den zum Folterbock gewordenen Buchstaben. Das Wappen fängt an, lebendig zu werden, und der Wappenhalter prügelt sich mit dem Wappentier, die Ranke will den Wasserkübel heben und der Wasserstrahl wird zum Spruchband und dieses zum

Abb. 189. Randschmuck aus der Wenzelbibel. Wien, Kaiserl. Hofbibliothek.

Abb. 190. Meister Bertram von Minden, Erschaffung Evas (um 1380).

Liebesboten. Die Selbstzufriedenheit des echten, jugendlichen Humors schildert mit einem oft an Spitzweg erinnernden, nach innen gerichteten Lächeln das Leben in seinen Torheiten, die mehr gelten als der Ernst der Historie; aber man bleibt immer auf der Lichtseite des Lebens stehen und ferne aller Skepsis oder räsonnierenden Denkens rauscht hier das Weltgetriebe in lustiger Kleinlichkeit an unserem Auge vorüber. Und doch ist das Mittelalter auch in diesem Kreise lebendig geblieben; die Szenen bunter Alltäglichkeit ordnen sich zu einem allegorisch-symbolischen Liebesroman, der nicht mehr bloß Rahmen religiöser Weltenhistorie, sondern in Wirklichkeit der eigentliche Inhalt des Buches ist, dessen religiöser Ideengehalt hier zurücktritt gegenüber der Apotheose der weltlichen Persönlichkeit und der Schilderung ihres Leibes- und Liebeslebens. Die französische Kunst ist natürlich hier inhaltlich wie formal Pate gestanden neben der Antike. Zwar vermag man eine befriedigende Deutung des inhaltlichen Zusammenhanges der Szeneu noch nicht zu geben. Doch wird man hier jedenfalls den unmittelbarsten späten Niederschlag jener in der Provence vor allem sich entwickelnden Kunst der Minnesänger zu erkennen haben. Die Ideenwelt des coeur d'amour König Renés mit ihrer romanhaft sentimentalen Auffassung der Erotik und ihrer allegorischen Spinthisiererei ist hier in eine Sphäre übertragen, in der sich die trivialste Alltäglichkeit mit der wildesten Phantastik begegneten. (Die Spruchbänder sind zum überwiegenden Teil mit tschechischen, zum geringeren Teil mit deutschen Inschriften versehen, die Vorschriften für den Maler nach französischen Mustern lateinisch.) Die Ornamentik variiert in oft ermüdender Eintönigkeit das modisch gewordene Motiv der Avignoneser Akanthusranke, und vor lauter Erzählen verliert man gelegentlich fast ganz den Sinn für die formale Bedeutung des Schmuckes als Zierde des Schriftblattes aus den Augen

(Abb. 189). Man schwelgt förmlich in einer rücksichtslos freien Entfaltung der Motive, deren realistische Einzeldurchbildung mehr gilt als ihre künstlerische Verwertung im ganzen. Die Ranke wächst frei und üppig wie eine Schmarotzerpflanze am Baum, um den Schriftsatz herum, so wie es der Zufall und die Laune will. Die schaffende Hand denkt nicht daran, sich um die Sklaverei geometrischer Regelmäßigkeit zu kümmern, und in dem so entstehenden urwäldlichen Wirrwarr erkennt man nur schwer noch die edlen Motive der strenggeordneten antikischen Gebilde. Dieser realistische Individualismus ist natürlich auch in den figürlichen Szenen zu erkennen. In der Erschaffung Evas hat der Meister Bertram von Minden (Abb. 190) nach recht deutscher Weise die mystische Idee des Schöpfungswunders bei aller treuherzigen Schilderung des Lebens zum Ausdruck zu bringen verstanden, beim Meister der Wenzelbibel (Abb. 191) wird das differenzierte Empfinden mehr sich gleichgestellter Persönlichkeiten geschildert, die Handlung zum Roman, das Bild zur lustigen Bühne, auf der das Leben selber mit seiner Arglist und Torheit, immer die Mitte haltend zwischen Scherz und Ernst graziös das Spiel inszeniert. Beim Meister Bertram ist Gott doch noch der gewaltige, kraftbegabte Heros, der, so feierlich gebietend, doch mit Liebe niedersieht auf die ihm unterworfene Kreatur seiner Schöpfung, unschuldig kindlich, ohne persönlichen Willen. Der Adam Bertrams schläft ahnungslos seine gesunde Müdigkeit aus, der des Meisters der Wenzelbibel ist ein Kavalier, der sich mehr aus Langeweile und mit blasierter Miene dem Genuß der Ruhe ergeben hat. Angelehnt an den Felsen, bekundet er nur seine völlige Interesselosig-

Abb. 191. Erschaffung Evas, aus der Wenzelbibel (um 1380).

Abb. 192. Beginn der Genesis, Wenzelbibel I, Fol. 2.

keit an dem Vorgang und ist im übrigen auf die Bewahrung seiner „Haltung“ bedacht. Die Eva entschwebt anbetend dem Leibe Adams. Seine hochbusige Gattin im Gegenstück dagegen ist vor allem Weib; während Gott-Vater, mit beiden Armen zugreifend, kunstgerecht den Geburtshelfer macht, krault ihn Eva mit frivolem Lächeln am Bart, so daß der würdige Herr mit etwas bedenklicher Miene auf dieses neue Gattungsexemplar der Menschheit sieht. Dem Geiste der inhaltlichen Seite der Schöpfung entspricht auch die formale. Die Gewandung Gott-Vaters gibt nur ein recht unvollkommenes Bild seines körperlichen Daseins, das so mit so gediegener Sachlichkeit und doch nach großen Gesichtspunkten bei Bertram richtig gebaut wird, aber doch weiß der Meister der Wenzelbibel viel geschickter wie Bertram jeden Schein von Unbeholfenheit zu vermeiden. Über Schwierigkeiten gleitet er mit seinen eleganten Konturen ohne viel Kopfzerbrechen hinweg. Den kümmerlichen Resten des antiken Felsenschemas weiß Bertram durch ein erneutes Durchdenken ihrer kristallinischen Struktur und einen den besonderen Situationen jeweils angepaßten Wechsel von hell und dunkel neues Leben einzuflößen, und in zwergenhaftem, traditionellem Baumrudiment fängt das Halbdunkel deutscher Waldespoesie einen ungeahnten Zauber zu entfalten an. Der Meister der Wenzelbibel ist in der Baumsilhouette an den Felsen nicht eben gedankenreich, die in den leblosen, nebensächlichen Dingen im Bilde an der Persönlichkeit allein das Wort hat. In dieser allgemeinen Hinsicht rückt die Schöpfung des Meisters der Wenzelbibel der künstlerischen Weltanschauung der romanischen Renaissance nah.

Die späteste Handschrift im Museum Plantin Moretus läßt erkennen, daß man auf diesem Wege der Handschriftendekoration nicht weiter schritt. Es wiederholt sich um die Wende des Jahrhunderts derselbe Vorgang wie in der karolingischen Zeit. Die modische Formenwelt

ordnet sich einem neuen künstlerischen Denkprinzip unter. Das klassische Muster muß sich wieder eine Metamorphose gefallen lassen, um mit den Tieren und Bändern, den gotischen dünnstengeligen Ranken einen modernen Stil zu bilden. Die schwere Akanthusranke wird stark in die Länge gezogen und wetteifert in Grazie und Zierlichkeit mit den Eichblattknollen. Schriftsatz, Miniatur und Ornamentik ergeben in strenger Relation ein leidlich geschlossenes Bild. In Fol. 11 der Antwerpener Bibel (Abb. 193) sind die Miniaturen das verbindende neutrale Mittelglied zwischen Ornamentik und Schriftsatz. Denn die Medaillons mit den Genesisdarstellungen greifen in ihrer rechteckigen Umrahmung das Motiv des Schriftsatzspiegels auf, während andrerseits das überall klar hervortretende Rundmotiv der Medaillons sich in der Ornamentik wiederholt. Das assymmetrische Schriftsatzbild wird durch einen systematischen Wechsel von Kürzen und Längen horizontal und vertikal in das Rechtecksmotiv der zusammenfassenden Bildgrenze eingeordnet, ohne daß dessen geometrische Regelmäßigkeit wie im frühen Mittelalter die launige Freiheit des Ornamentes im einzelnen zu bestimmen vermöchte. Aber gerade darin liegt die historische Bedeutung dieser Werke, daß der Gedanke des Blattganzen nur insoweit zur Durchführung gelangt, als dies ohne Aufgabe der anschaulichen Individualität der einzelnen „dekorativen" Gegenstände möglich ist. Es ist ein oberflächliches Kompromiß, das hier zwischen dem Rechte des Einzelnen, der natürlichen Organik seines Wachstums und der Forderung des sinnlichen Aufbaus des Ganzen geschlossen wird. Ohne Frage will der Reichtum der Motive mehr bedeuten als eine anschauliche Einheit. Aber, abgesehen von dieser wohldisziplinierten besonders auffallenden Eleganz (Abb. 192) gegenüber der plumpen Üppigkeit des Wenzelschen Blattes, wird ganz ähnlich wie bei den trefflich organisierten Handschriften des Mittelalters auch das Motiv des Initialbuch-

Abb. 193. Beginn der Genesis, aus der Wenzelbibel, Museum Plantin Moretus, Antwerpen.

Abb. 194. Titelblatt der Wenzelbibel, Museum Plantin-Moretus, Antwerpen.

stabens wieder der bestimmende Ausgangspunkt der sinnlichen Vorstellung, die den künstlerischen Charakter des Seitenganzen bestimmt. Man erhält bei anderen Blättern, dem wechselnden künstlerischen Gedanken entsprechend, ein ganz anderes Bildgesicht, so daß man auf den ersten Blick auch einen ganz anderen Stil vor Augen zu haben glaubte. Der Buchstabe F mit seinem stark verlängerten Vertikalschenkel (Abb. 194) gibt hier motivisch den Ton an, deshalb sind die Vertikalborden in Ähnlichkeitsbeziehung zu seiner Erscheinung zu dünnen Lineamenten geworden, die analog dem Initial aus der geschlossenen Masse der als Kopf- und Fußleiste gedachten Ornamentik sich entwikkeln. Die Farbe erhält wie in den Miniaturen auch in der Ornamentik eine neue Bedeutung, die teilweise dem Buchschmuck des frühen Mittelalters entspricht: sie bildet eine leuchtende dunkle Folie, die die formale Klarheit der heller gehaltenen Blattformen und ihrer Ranken steigert und durch die Zusammenfassung ganzer Gruppen auch der Übersichtlichkeit des Ganzen dient. Die Ornamente selbst nehmen nur auf den allgemeinsten Gliederungsgedanken des Blattes Rücksicht, bewahren aber wie die Figuren der Hochrenaissance in dem geometrischen Motiv der Gruppensilhouette im einzelnen ihre gegenständliche Individualität, sind nicht wie im frühen Mittelalter nur Variationen eines alles bestimmenden und einigenden Grundmotivs. Dann und wann taucht wohl noch ein Formenrest vorkarolingischer Zeit auf, bekommt man noch etwas von dem freiheitlichen Stürmersinn der ersten Wenzelschen Epoche zu verspüren in dieser so fein organisierten höfischen Welt, aber im allgemeinen tritt die formale Freiheit nur insoweit in Erscheinung, als es das so obenhin geschlossene Idealbild des Ganzen zuläßt. Die Grundlehren des Raffaelischen Akademismus der Grundgedanke der Gesellschaftskultur der Renaissance, findet schon hier auf dem Gebiete

der sinnlichen Erkenntnis sein anschauliches Analogon. Der Bildschmuck der Antwerpener Bibel ist eine persönliche Verarbeitung der französischen Kunstformen des 14. Jahrhunderts, nicht ohne reaktionäre Tendenzen, die letzten großen Leistungen der deutschen Kaiserzeit in Böhmen. Prag teilt sein Schicksal mit Florenz: Mit dem Tode der kunstliebenden Herrscher und der Verlegung des Kulturschwerpunktes an eine andere Stelle versank diese ganze schönheitssüchtige Welt, sang- und klanglos wie König Wenzel, der bei Nacht ohne Licht und Kreuz heimlich in die Gruft versenkt wurde.

Abb. 195. Der Bau der Marienkirche in Prag, Fresko in Burg Karlstein.

Abb. 196. Begegnung des hl. Wenzel mit dem Herzoge Radislaw von Kauřin, Fresko in Burg Karlstein.

In weitem Umkreis und mehr als ein Jahrhundert hindurch ist dieser Geist und seine Formen in der deutschen Kunst fühlbar. Das gilt nicht nur für die Ornamentik, sondern auch für die eigentlichen Bildkompositionen. Der Herkunft nach sind ihre Materialien zweifellos französischen Ursprungs, aber weder in der speziellen Formenwelt noch in dem Prinzip der Gestaltung auf eine Wurzel zurückzuführen. Heimische Meister zweiten Grades suchen ihre abgebrauchten Phraseologien neben den charakteristischen Formen der karolingischen Epoche und der neueren französischen modischen Welt zur Geltung zu bringen. Die Prophetenfiguren unter den Medaillons mit der Schöpfungsgeschichte sind in der Wenzelbibel (Abb. 192) zum Teil noch nach Analogie des Evangeliars des Johann von Troppau gebildet (Abb. 172), daneben erscheinen die hageren, eleganten Gestalten, wie sie sich in den Grandes Chroniques de France (Nationalbibliothek Paris, ms. fr. 2813) (Abb. 197) oder dem livre des voies de Dieu (ebendort, ms. fr. 1792) finden[34]). Es ist ein ganzer Stab von Künstlern, der bei der Wenzelbibel mitgearbeitet hat und die schon hier sich stark bemerkbar machenden Unterschiede trennen auch künstlerisch die einzelnen Handschriften voneinander. Aber trotz allem unverkennbaren Epigonentum steht ein origineller und bedeutender Kopf allen voran: Der Künstler der Erschaffung Evas oder der Vertreibung nach dem Sündenfall hat Werke von einer Feinheit und Originalität geschaffen, die sicherlich alles überragen, was auch die

Abb. 197. Miniatur aus den Grandes Chroniques de France, Fest zu Ehren Kaiser Karls IV., Nationalbibliothek, ms. fr. 2813, Paris.

jüngere Epoche der Wenzelzeit geleistet hat. Man rechne nicht die Archaismen in der Darstellung des „Nackten“ nach, die dem etwas zahmen Realismus überall widersprechen. Durch eine Art punktierender (pointillistischer) Technik wird der Lokalfarbe in Tempera ein Lichtreiz abgewonnen, wie ihn später auch nicht die feinsten Werke der Ölmalerei aufzuweisen in der Lage sind. Die Farbentwicklung geht dabei der der karolingischen Epoche durchaus parallel insoferne, als die durch diese gewonnenen farbigen Gestaltungsmöglichkeiten ganz frei und nebeneinander angewandt werden: Im Anschluß an französische Vorbilder die kühnsten Verbindungen stärkster Farbkonstraste bis zu mattem Kobaltblau auf bloß dunkelschwarzem, goldgemustertem Grunde und jenem zu feinster Durchsichtigkeit sich entwickelnden grünlichen, „impressionistischen“ Silberlicht, das die italienische Trecentokunst schon in karolingischer Zeit an die nordische weitergegeben hat. (siehe Abb. Taf. XV, 3).

Die Auffassung des räumlichen Gestaltungsproblems und ihr Wandel entspricht dem Geiste der Ornamentik. Auch ikonographisch kann man die allgemeinen Umbildungen verfolgen. In den Schöpfungsszenen der Wenzelbibel (Abb. 192) macht sich noch in den beigefügten Eckfiguren der typologische Bilderkreis des Mittelalters geltend, worin noch der Wahrsagungsbeweis erbracht und die innere Gesetzlichkeit der Heilsgeschichte vor Augen geführt werden soll. In den gleichen Szenen der Antwerpenerbibel sind diese Zutaten verschwunden, ebenso ist das mehr andeutende Verfahren in der Darstellung der landschaftlichen Natur nach Art des 13. Jahrhunderts fallen gelassen. Über die dialektische Scholastik triumphiert der Rationalismus, im Grunde nur die Konsequenz ihres Denkens. Der letzte Rest des mittelalterlichen Symbolismus verschwindet. In der glaubhaften Wirklichkeit und der Folgerichtigkeit der Handlung wird die neue Wahrheit gefunden, nicht in der Erfüllung des göttlichen Willens. Aber dieser „Realismus“ hat in den Wenzelhandschriften nur allmählich sich durchzusetzen vermocht. Die beiden gegenübergestellten Miniaturen aus der jüngsten und der ältesten Wenzelhandschrift (Abb. 199 und 200) sind eines von vielen Beispielen hierfür. In Abbildung 199 ist der „Raum“ nur begleitendes Motiv für die hier wirklich „tonangebenden“ Figurengruppen, ohne Rücksicht auf die rationalistische Beschreibung der Räumlichkeit, die in Abbildung 200 bühnenmäßig in relativ einheitlicher Ansicht von vorne so angeordnet ist, daß die rückwärtige Felskulisse sehr geschickt in die Figurengruppe sich eingliedert und sie im Sinne der Mimik zusammenfaßt. Auch hier wird ein Kompromiß zwischen mittelalterlicher und moderner Kompositionsweise geschlossen. Die Wandmalerei der karolingischen Zeit war da zum Teil viel stärker den moderneren rationalistischen Tendenzen ergeben. Die Erbauung der Marienkirche in Prag, in den Treppenhausfresken der Burg Karlstein (Abb. 195), zeichnet sich durch ein überraschend kühnes di sotto in sù aus, während

in dem Bilde der Begegnung des heiligen Wenzel (Abb. 196) die Figurengruppe dem fast gewaltigen Zug der aus der Höhe nach der Tiefe steigenden Gebirgsrücken folgend, einer stillgroßen Räumlichkeit sich unterordnet, die selbst in den dürftigen Resten noch das Imposante ihrer landschaftlichen Scenerie erkennen läßt. Es sind zum Teil auch archaische Elemente, die hier ebenso wie in der vorbildlichen französischen Kunst noch weiterleben. Freilich, wo der liebenswürdige Hauptmeister der Wenzelbibel selbst das Wort nimmt (Abb. 198), entstehen formvollendende Kompositionen, die auch den anmutigen französischen Werken nicht nachstehen. Die prinzipielle Seite der Raumvorstellung ist eine ganz ähnliche: die Hauptfiguren groß im Hintergrund, im Vordergrund die kleinen amtierenden Nebenfiguren. Gewiß kann der deutsche Meister mit den geistreichen Silhouetten der graziösen Gestalten der Diener nicht immer wetteifern. Dafür verspürt man noch etwas von der strengen Zucht der Kunst des Meisters vom Emmauskloster. Wohl verliert sich die einzelne Gestalt in dem wirren Knäuel der Figuren, die, mimisch nicht eben geistvoll unterschieden, doch nur durch ihre Außensilhouette zusammengehalten werden: Fluß, Felsen und Figuren gliedern sich nach einem gleichartigen Kurvenmotiv, das unter der befehlenden Hand des Königs gleichsam hinweggleitet und ihrer an sich schwachen Bewegung im Bilde Kraft und Bedeutung gibt. Es wird sich natürlich auch hier darum handeln, nicht mit dem Auge des modernen Beschauers diese anders gearteten Wesen der kleinen Schöpfung zu schulmeistern als vielmehr die Geschicklichkeit und das Prinzip des besonderen künstlerischen Denkens zu erfassen, durch das ohne eine den Gesamtraum umfassende Perspektive oder eigentlich szenische Beigaben der Eindruck landschaftlicher Weiträumigkeit erzielt wird. Aus den geistigen Differenzen der beiden Hauptgruppen heraus wird die charakteristische formale Anordnung gewonnen, in der der materielle Sehvorgang und der Standpunkt des Beschauers nur insoweit Berücksichtigung findet, als dies ohne Aufgabe dieses maßgebenden künstlerischen Ordnungsprinzipes möglich ist. Die kalligraphische Eleganz der Gruppensilhouette, die oberflächlich die in voller Freiheit sich bewegenden Figuren zusammenschließt, vervollständigt das dem Geiste der Ornamentik ganz entsprechende Bild.

Abb. 198. Bethlehemitischer Kindermord, Wenzelbibel, Wien.

Während der Kreis der Wenzelmeister im wesentlichen durch die französische Kunst Karls IV. und V. bestimmt wird, bringt die Malerei des Meisters, der dieser ganzen Epoche noch einen besonders effekt-

vollen Abschluß verleiht, Laurin von Klattau, die neuen Ideen der Epoche Karls VI. von Frankreich nach Böhmen. Aber dieses Epigonentum behält doch den ganzen Zauber einer naiven Ursprünglichkeit. Die mädchenhafte Koketterie jener in Farben schwelgenden Kunst bringt in die weltmännische Eleganz einen Zug herzerfrischender Fröhlichkeit, wie sie auch das auszeichnende Merkmal der in Österreich ja „klassisch“ gewordenen Kunst des 13. Jahrhunderts gewesen ist. Der Zusammenhang mit der heimischen Überlieferung sicherte dieser Kunst auch zugleich die lokale Originalität. Das beglaubigte Kunstwerk dieses Meisters, die Kreuzigung in dem Hasenburgischen Meßbuch, ist hier schon gewürdigt worden (Taf. XIV und S. 147). Es erübrigt nur noch auf seine nicht minder glänzenden Schöpfungen hinzuweisen, die außer-

Abb. 199. David tanzt vor der Bundeslade, latein. Bibel für König Wenzel, Hofbibliothek, Wien.

Abb. 200. Der Götze Dagon, aus der latein. Bibel für König Wenzel (1402), Museum Plantin-Moretus, Antwerpen.

halb Böhmens überhaupt erhalten sind. Es ist das prachtvolle Vesperale und Matutinale der Stadtbibliothek von Zittau (Taf. XVII), eine unter Beteiligung von Gehilfen aus der Werkstatt des Meisters Laurin hervorgegangene Schöpfung[35]). Christus steigt aus dem Sarkophag mit dem verbindlichen Lächeln des jungen Fürsten, der die Kutsche verläßt, um die bereitstehenden Ehrendamen — Frauen am Grabe — zu begrüßen, und Maria empfängt mit dem vergnüglichen Lächeln der Beschenkten in der Farbenpracht von Rot, Blau, Goldgelb und Weiß den etwas verschämt sich gebärdenden jungen Engel. Die Stadtmauer mit den roten und blauen Dächern dahinter umfaßt das elegante Rund des Buchstabens und wird mit dem nach oben weisenden Türmchen rechts zur Himmelsleiter, wo von schwarzgoldenem Grunde im lustigen Engelskranze Gott-Vater seinen niedlichen Jungen aus silberblauen Wolken hebt. Im einzelnen sind hier die Beziehungen zu dem Kreise der Wenzelhandschriften, besonders der des Willehalm von Oranse, leicht erkennbar. Auch im Gestaltungsprinzip bleiben die Kompositionen auf dem Boden dieser Schöpfungen stehen. Das ins Freie sich öffnende Stübchen ist doch nur szenischer Hintergrund, der mit dem Bewegungsgedanken der Hauptfiguren verwachsen ist und ihrer bildmäßigen Bindung dient. Daher ist nicht nur hinter der knienden Gestalt des Engels der kleine und hinter der stehenden der Madonna der große Turm angebracht, sondern die ganze linke Seite der Stadtmauer versinkt in die Tiefe, die rechte geht mit der aufgesprungenen Madonna sozusagen in die Höhe. Der Vergleich mit der Verkündigung im Mariale Arnesti (Tafel XII) ist daher in mehr als einer Hinsicht interessant: Die Figuren erscheinen jetzt klein in einem landschaftlichen Gesamtraum, und doch entwickelt dieser hier die Organik seiner Erschei-

**Schule des Laurin von Klattau**

Verkündigung aus dem Vesperale und Matutinale der Bibliothek in Zittau, um 1410.

**Schule des Laurin von Klattau**

Auferstehung Christi aus dem Vesperale und Matutinale der Bibliothek in Zittau, um 1410

nungsformen ganz ausschließlich noch aus der Gesichtsvorstellung von den Bewegungsdifferenzen der Figuren. Aber der gegenständliche Eigenwert der Einzelheiten macht sich doch bereits stark geltend und das Zimmer wird durch seine fast wagrechte Lagerung zum Störenfried in dem beweglichen Spiel der Raumglieder.

Diese sich hier vollziehende langsame Durchdringung des Idealismus mit dem Rationalismus ist natürlich auch für die Gestaltung der Einzelfigur maßgebend gewesen. Das gilt besonders auch für die Darstellungen der Tafelbilder.

Was an böhmischen Tafelbildern dieser Zeit hier zu nennen wäre, gehört vielfach noch der Schule des Wittingauer Meisters oder des Meisters des Hohenfurther Gnadenbildes an. Diejenigen Werke, die unter dem Einfluß der Künstler der Wenzelhandschriften stehen, sind nicht zahlreich. Es ist schwer, zu sagen, ob dies Zufall ist oder dem historischen Tatbestand entspricht. Charakteristische Beispiele sind die Anbetung der Könige der Sammlung Kaufmann in Berlin (Abb. 201), das anmutige Bildchen der Sammlung Przibram in Wien, das bisher irrtümlicherweise der Nürnberger Schule zugeschrieben wurde (Abb.202), sowie ein verwandtes Bild in Graudenz (Abb.203).

Abb. 201. Anbetung der Könige, böhmisches Tafelbild der Wenzelperiode, Sammlung Kaufmann, Berlin.

Man muß sich hüten, die neue künstlerische Form der Gestaltenbildung mit dem Hinweis auf ihre größere „Körperlichkeit" und Natürlichkeit ihrer Bewegung abzutun. Es gibt Figuren schon aus dem 13. Jahrhundert, die sicherlich an Unbefangenheit der Bewegung nichts zu wünschen übrig lassen und ihre klare Körperlichkeit bleibt oft völlig frei von allen stilisierenden Tendenzen, ja vielfach ist die Körperbewegung viel einheitlicher und übersichtlicher dargestellt worden als jetzt am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts. Indem man sich von der Herrschaft der Gewanddraperien loszumachen und Erscheinung und zweckentsprechende Bewegung der einzelnen Gliedmassen in ihrer Körperlichkeit zu erfassen suchte, gewinnt man aus den charakteristischen Profilen der Extremitäten und des Oberkörpers nun die verschiedenen Motive, deren anschauliche Verbindung das neue Problem der künstlerischen Gestaltung wird. Unter Freiheit und Natürlichkeit der Bewegung versteht man jetzt das auf das Praktisch-zweckmäßige gerichtete Tun, ohne Rücksicht auf das Zweckentsprechende seiner Bildhaftigkeit. Die Figur im Bilde, nicht das Bild ist die Hauptsache. Während Meister Bertram bei aller Feinheit der psychologischen Charakteristik nicht einen Augenblick die Silhouetten der Figuren und die formale Einheitlichkeit der Gruppe aus den Augen läßt (Abb. 28), sind sie hier mehr das Zufallsprodukt der aus der exakten Bewegungsbeschreibung sich ergebenden optischen Situation. Solche Anschauungen wirken natürlich auch auf die Mimik ein. Das furchtsame Christkind Bertrams ist zu einem recht findigen Buben geworden, der gleich mit beiden Händen nach den Goldstücken greift, und der Jüngste der Könige schafft sich handgreiflich Platz, um einen guten Ausblick auf die Szenerie zu gewinnen. Wie die Figur gegenüber dem Raum, so beginnt auch die Gewandung, befreit von der strengen Zucht des einheitlichen Aufbaues, gegenüber dem Körper sich ihrer freien Ausdruckskraft bewußt zu werden. In den kompliziertesten Biegungen und Windungen umspielt sie die Glieder und über ihrem lebendigen Gebahren kommt schließlich der eigentliche Träger der künstlerischen Vorstellung, die Figur und ihre Gesamterscheinung, ganz zu kurz. Wie arm an Bildgedanken ist die kleine Anbetung der Könige, wie lahm die Geste und wie konventionell der Blick. Bei Bertram wird die Ärmelsilhouette vorsichtig aus der des darunterliegenden Beines entwickelt. Der böhmische Meister dagegen ist skrupelloser in der Anordnung der Silhouette, die immer dasselbe wohlgefällige Rund in einer durch die Wiederholung langweiligen Phraseologie bringen.

Das wichtigste ist, daß diese Formen jenseits aller Symbolik, oder des stofflichen Realismus, rein als Erscheinung, als Form gewertet werden und als solche unabhängig sind. Die Wahrheit will freie sinnliche Schönheit werden, die sinnliche Lust am genießenden Schauen verdrängt das Wunder der Erkenntnis, ein Grundzug,

der auch in dem ganzen Bilderkreis der Wenzelbibel sich geltend macht. Das Ziel dieser Kunst ist weder die übersinnliche noch die wirkliche Welt; sie glaubt aber beide zu umfassen in der geläuterten Wirklichkeit. Am Horizont der neuen Zeit erscheint das Dogma eines selbstgefälligen Akademismus, der das Erbe der Herrschaft des priesterlichen Bilderkanons nunmehr antrat, ein interessanter Versuch zu einer Synthese der spätmittelalterlichen und modernen Zeit (siehe Abb. 137 u. 139 u. Anmerkung 3). Deshalb bringen auch die Gestalten Mariens und Elisabeths (Abb. 203) etwas zum Ausdruck, was an Raffaels florentiner Madonnen erinnert, daher die pathetische Eleganz der Linien in den fast momumental drapierten Gewändern, die Unschuld und Reinheit in diesem Familienidyll, das uns die geläuterte Wirklichkeit vor Augen führt und des Lebens kleinste Züge einem Schönheitsideal unterordnet, in dem die banalste Szenerie alltäglicher Gegenwart zur holdseligsten Dichtung und die reine Himmelswelt zur faßbaren Wirklichkeit wird. Aber auch hier muß man sich vor dem üblichen Fehler im künstlerischen Denken unserer Zeit hüten und über dem idyllischen Reiz der Gestalten die Armseligkeit der Bildgestalt nicht übersehen dürfen, in der diese Schöpfung den einfachsten Illustrationen mittelalterlicher Armenbibeln nachsteht. Man betrachte die aus der Beschreibung des bloßen Sitzens sich ergebenden sicherlich nicht schönen Silhouetten und mache sich den völligen Mangel an Beziehungen derselben unter sich wie zur Bildgrenze klar. Aber es liegt das in den Tendenzen dieser Kunst, unter der auch die eines so weltberühmten Künstlers wie Raffaels zu leiden hatte. Raffael und Leonardo, Palladio und Michelangelo sind eben keine Phänomene, die aus dem Halbdunkel einer älteren Zeit zu sonnenhaftem Glanze emportauchen. Die allgemeinsten Grundlagen ihrer Kunst, die scharfe Gegensätzlichkeit ihrer Anschauungen ist einem relativ stabilen Gebilde mitteleuropäischer Kultur erwachsen, deren Wesen und Bestand eben in dieser lebendigen Gegensätzlichkeit und ihren fruchtbaren Reibungen bestand. Das ist eine der vielen Erkenntnisse historischer Art, die diese Periode deutscher Kunstentwicklung uns vermittelt. Sie schuf die Grundlage, auf der sich alles weitere aufbaut.

Abb. 202. Maria und Elisabeth, böhmisches Tafelbild der Wenzelzeit, ehem. Privatbesitz in Wien (nach einer Zeichnung von Wörmann).

Abb. 203. Krönung der Maria, kath. Kirche Graudenz (Phot. Stödtner)

## Allgemeine Literatur und Zeitschriften (Österreich, Bayern).

Topographie der historischen u. Kunstdenkmale im Königreich Böhmen, von der Urzeit bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Prag (cit. Top. d. h. u. K. i. K. Böhmen) seit 1848; Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens, veröffentlicht von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen (cit. F. d. Kunstg. Böhmens); Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen 1877; Archiv für Geschichte u. Statistik insbesondere Böhmens 1792 Památky archaeologiké a mistopisné; Neuwirth J., Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen Prag 1893; Woltmann-Pangerl, das Buch der Prager Malerzeche 1878; Jahrbuch der Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses (cit. Jahrb. d. K. d. ö. K.); Jahrbuch des historischen Institutes der K. K. Centralkommission für Denkmalpflege. Hrg. von Dvořák; Jahrbuch der k. k. Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmäler, N. F.; Mitteilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie 1865, N. F. 1887; Mitteilungen der Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale f. 1856, N. F. 1875 N. F., 1901; Jahrbuch für Altertumskunde (Centralkommission für Kunst u. historische Denkmale N. F. f. 1903); Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Centralkommission. Österreichische Kunsttopographie, Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins Wien; Kunst und Kunsthandwerk, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften; G. F. Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmale in Wien 1866; Neuwirth, Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Österreich, Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften Ph. hist. Klasse 113/1886; Heider u. Häufler, Archäologische Notizen, ges. a. e. Ausfluge nach Herzogenburg, Göttweil, Melk, Seitenstetten, Archiv für österr. Geschichtsforschung, Wien 1850; Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern 1862; Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern; H. Sepp, Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte; Straßburg 1906, Nachträge 1912; Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften phil. hist. Klasse; Münchener Jahrbuch f. 1907; Die christliche Kunst, München 1904; ferner Das Bayerland, begr. v. H. Leher, hrg. von D. J. Weiss. Einiges verstreute Material in Altbayerische Monatschrift, hrg. vom hist. Verein f. Oberbayern s. 1899; Oberbayerisches Archiv f. vaterl. Gesch. sowie den sonstigen Publikationen lokalhistorischer Vereine, Niederbayern, Ingolstadt, Ingolstadt und Regensburg, Bamberg, Mittelfranken, Unterfranken und Aschaffenburg, Schwaben und Neuburg, Neumarkt und Bayreuth.

## Anmerkungen.

[1]) Siehe Müntz, les peintures de Simone Martini à Avignon in Mémoires de la société nationale des antiquaires de France 1884 p. 67, les peintres d'Avignon pendant le règne de Clement VI in Bulletin monumental 1884.

Ehrle, Historia bibliothecae Romanorum pontificum Bonifatianae tum Avenionensis, p. 743 ff.

Über Simone Martini siehe A. Gosche, Simone Martini.

[2]) Der erste, der über die hier in Betracht kommenden Handschriftengruppe Zusammenfassendes geschrieben hat, war Woltmann, Zur Geschichte der böhmischen Miniaturmalerei, Repertorium für Kunstwissenschaft, II 9, ferner K. Chytil, die Entwicklung der Miniaturmalerei in der Zeit der Könige aus dem Hause Luxemburg, Památky archaeologiké a mistopisné 1885, dann in noch umfassenderer Weise Dvořák, die Illuminationen des Johann von Neumarkt im Jahrb. der Kunstsammlungen d. öst. Kaiserhauses, Wien 1901, Bd. 22 mit entsprechender Detailliteratur.

Dvořák bringt mit Johann von Neumarkt eine Reihe von Handschriften in Beziehungen, die jedoch zweifellos verschiedenen Schreibstuben entstammen, unter denen Brünn jedenfalls einen hervorragenden Platz neben Prag einnimmt.

1. Das Evangeliar des Johann von Troppau, Wien, Hofbibliothek, mit der Inschrift: „Et ego Johannes de Opparia, presbiter canonicus Brunnensis, plebanus in Lantskrona, hunc librum cum auro purissimo de penna scripsi, illuminari atque deo cooperante complevi in anno domini 1368" (ältere Literatur im Katalog der Miniaturenausstellung, 4. Aufl., Wien 1902, S. 25). Der silbervergoldete Einband ist 1446 hergestellt.
2. Missale in St. Jacob in Brünn (nach Dvořák wahrscheinlich für Nicolaus Kremsier 1354—1363 Pronator der kaiserlichen Kanzlei, gemalt). Gegen Mitte der sechziger Jahre entstanden.
3. Das sog. Mariale Arnesti, Prag. Landesmuseum, das für Ernst von Pardubitz gemalt worden sein soll. Ende der 60er Jahre entstanden.

4. Das sog. Orationale Arnesti, Prag, Landesmuseum, ein Geschenk E. von Pardubitz vielleicht an das Augustinerkloster in Glatz, Mitte der sechziger Jahre.
5. Das sog. Missale von Olmütz in der Prager Dombibliothek, Mitte der sechziger Jahre.
6. Der liber viaticus ist in den Jahren 1354—1364 entstanden, enthält die ältesten und bedeutendsten künstlerischen Leistungen dieser Kreise.

Ein direktes Schulverhältnis zwischen der führenden Schreibstube und den genannten Schöpfungen besteht nur für das Missale in Brünn und in der Prager Dombibliothek, sowie das Mariale im Landesmuseum. Das Orationale, wie das Evangeliar des Johann von Troppau, sind selbständigere Leistungen, die nur allgemeine lokale Grundzüge mit den übrigen Werken gemein haben. In dem liber viaticus sind mindestens drei Meister tätig gewesen. Der eine charakterisiert sich durch die Initiale mit dem auferstehenden Christus (Abb. 175), der zweite durch den thronenden Christus (Abb. 2, Taf. XV), der dritte durch die Dreieinigkeit (Abb. 3, Taf. XIV). Neben diesen Handschriften bestehen noch relativ selbständige Stilarten in der böhmischen Miniaturmalerei. Eine der wichtigsten, das 1371 datierte Missale in Geras, s. Öst. V. T. Bd. V, 1, S. 216.

[3]) Als Beispiel dient das Schulwerk in Budweis (Abb. 137), wo die Silhouetten das Stehen durch formale Unterschiede schildern, während in Abbildung 139 der einheitliche, kalligraphische Zusammenschluß derselben als wesentlich erscheint.

Abb. 204. Kreuzigung aus dem Stundenbuch des Jean Pucel, Sammlung Rothschild, Paris.

[4]) Auch die Schrift entwickelt sich in elegantem Bogen aus der Silhouette des Baldachintuches gemeinsam mit den Flügeln heraus, deren inneres Paar sich an die Bildgrenze mit den Außensilhouetten des Tuches angleicht. Die formale Ähnlichkeit der Teile steht gegenüber der rationalistischen Ausdeutung des Standmotives im Vordergrund des Interesses.

[5]) Siehe auch Dvořák a. a. O. S. 91.

[6]) Das Mariale wäre vor das Orationale zu setzen, vergl. Taf. XI und Taf. XV, Abb. 4.

[7]) An Stelle der Niedersicht der Gruppe tritt hier eine Art di sotto in sù, das heißt die Gesichtsvorstellung nimmt für den oberen Teil des Bildes eine Ansicht von unten so an, daß der Bildhorizont sehr nahe oder unter dem Bildrande zu liegen kommt.

[8]) Die Gewandung steht motivisch den französischen Elfenbeintypen gleichen Gegenstandes um 1300 sehr nahe, doch sind wohl Miniaturvorlagen, die besonders in Österreich benutzt wurden (siehe dort), die Vermittlerin dieser Kunst gewesen. Beispiel dieses Stiles les heures de Jean Pucel aus der Kollektion Rothschild in Paris, publ. von Delisle, Paris 1910 (Abb. 202).

[9]) Das Verzeichnis der hierhergehörigen Handschrift wurde zum größeren Teil von Schlosser im Jahrb. d. K. S. d. ö. K. 1893, Bd. 14, S. 215 veröffentlicht. Nach dem Inhalt geordnet sind es folgende:

A. Theologie:
1. Die sog. Wenzelsbibel in 6 Bde. (Ms. Ambras N. 17). Hofbibliothek, Wien (N. 2759 bis 2764).
2. Bibel vom Jahre 1402 im Museum Plantin-Moret in Antwerpen, 2 Bd. lateinisch.
3. Auslegung des Psalters von Nicolaus de Lyra in d. Studienbibl. v. Salzburg (cod. V, 1, Bd. 20), deutsch.
4. Episteln Pauli, ehemals Stadtbibliothek in Wien, Hofbibliothek (N. 2789), deutsch.

B. Jurisprudenz:
5. Goldene Bulle (Ms. Ambras N. 138), Hofbibliothek N. 338, lateinisch.
6. Bergerecht für Böhmen (Ms. Ambras N. 395), Hofbibliothek N. 2364, lateinisch.

C. Naturwissenschaft:
7. Astronomische Handschrift (Alfonsinische Sterntafeln), Hofbibliothek (N. 2352), lateinisch; Collectaneenhandschrift zwischen 1392 u. 1399 entstanden.
8. Astrologische Handschrift des Avenarres, München. Staatsbibliothek (cod. lat. 826 e. pict. 21), latein.

D. Poesie:

9. Wolfram von Eschenbach und dessen Fortsetzer (Epos von Willehalm von Oranse, vom Jahre 1387), (ehem. Ambraser Sammlung N. 75), jetzt kunsthistorisches Hofmuseum (Abt. II, Saal XXIII, Vitrine N. 4), deutsch.
10. Im Schulzusammenhang eine Exposition zu Johannes für das Stift Hohenfurth vom Jahre 1393 in Hohenfurth.

Diesen von Schlosser zitierten Handschriften sind noch zwei anzugliedern:

11. Eine Handschrift (N. 2271 beh. von Herrmann Mitth. des Inst. f. öst. G. 1900, 21. Bd.).
12. Eine 1391 datierte Handschrift (Bibel), die sich in der Großherzoglichen Bibliothek in Gotha befindet (M. I. 4).

Im Schulzusammenhang stehen mit diesen Werken noch eine Reihe weiterer Handschriften, wohl die glänzendste das Vesperale et Matutinale in der Stadtbibliothek zu Zittau, siehe B. Bruck, die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen, in den Schriften der Kgl. Sächsischen Kommission für Geschichte, Bd. 10, S. 246. Damit dürfte aber die Zahl der vorhandenen Wenzelhandschriften durchaus noch nicht erschöpft sein.

[10]) Im einzelnen ist der Vergleich der Felsenstruktur in Abbildung 147 und Abbildung 152 hierfür besonders lehrreich. Natürlich ist es Bröderlams Kreis nicht allein, auf den hier hingewiesen werden muß. Die Glasgemälde in Münnerstadt im Maingebiet (siehe Abschnitt über mittelrheinische Malerschule) zeigen ganz verwandte Kompositionstypen mit derselben charakteristischen etwas gewaltsamen Kopfwendung. Es ist im weiteren Sinne eben der rheinisch-burgundische Kunstkreis, von dem die Kunst des Wittingauer Meisters die entscheidenden Anregungen empfangen hat.

[11]) Die in Betracht kommenden Werke sind allerdings nicht datierbar, sondern wären nur ihres archaischen Stiles wegen hier namhaft zu machen; in dem verdienstvollen, aber leider nur katalogisierenden Werke von Richard Ernst, in den Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens VI, Taf. XLVIII u. XLVII sind zwei hierfür besonders charakteristische Bilder aus dem Schloßarchiv von Wittingau publiziert, sowie die später zu besprechende Kreuzigung in der Stiftsgalerie zu Hohenfurth.

[12]) Die Frage ist von Neuwirth im Repertorium für Kunstw. VIII, 1885, S. 58, behandelt worden (zur Geschichte der Tafelmalerei in Böhmen, S. 58 ff.), nachdem schon Palacky in den Abhandlungen der böhm. Gesellschaft der Wissenschaften, Prag 1837, p. 15—20, wie Wocel und Mikowec Untersuchungen über die Entstehungszeit des Bildes angestellt haben (siehe auch Woltmann, Deutsche Kunst in Prag 1877). Die Hypothese, daß das Bild in vorkarolischer Zeit entstanden sei, lehnt Neuwirth mit Recht ab, glaubt aber mit guten Gründen annehmen zu dürfen, daß das Bild in den beiden letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts gemalt worden sei. Janitscheck, augenscheinlich Gruber folgend, bringt das Bild (Geschichte der deutschen Malerei, S. 202) fälschlicherweise mit Nicolaus Wurmser in Beziehung und datiert es um 1350 in karolische Zeit. Ernst setzt es, da er in seinem Meister merkwürdigerweise einen Schüler des Meisters von Wittingau erkennt, um 1400. Die Legende nennt den Bischof Preclaw von Poparell (1341—1378) als Stifter. Die betreffende Urkunde ist vom 7. Dez. 1384 datiert. Ende der siebziger Jahre, spätestens Anfang der achtziger muß m. E. die Entstehung des Bildes auch aus stilkritischen Gründen angesetzt werden. Als archaisches Charakteristikum ist hier die hauptsächlich dem vorkarolischen Stil bei den figürlichen Teilen beliebte Art der klassizistischen Reliefansicht zu betrachten, die das Dreiviertelprofil nach rückwärts in flachen, scharfkantigen Silhouetten verlaufen läßt (vergl. Abb. 137), was die karolische Zeit der Wurmser-Schule (vergl. Abb. 138) ebenso wie der Wittingauer Meister vermeidet (siehe Abb. 150). Die Kopie aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 55) gibt der körperlichen Illusion zuliebe sich überschneidende Sondermotive, wo das Original auf den sinnlichen Zusammenhang bedacht ist. Ein Schulverhältnis zum Meister von Wittingau kann nicht angenommen werden. Repliken des Bildes aus späterer Zeit siehe Neuwirth a. a. O., S. 74ff.; Ernst, S. 24—25 und Podlaha, Obrazy Marianské v-čehách, Prag 1904. Schmidt-Picta, Urkundenbuch der Stadt Krummau, Bd. I, nennt gleichzeitig einen Jerolamus de Valle Rosarum, der unter der Plica als Schreiber einer künstlerisch ausgestatteten Urkunde zeichnet. Vielleicht ein aus Rosenthal in Südböhmen stammender Künstler, falls man es nicht mit einem Italiener zu tun hat. Über das Bild siehe auch K. Pavel, Führer durch das Stift Hohenfurth.

[13]) Siehe Carl Drechsler und C. List Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg, Wien 1902, S. 1ff.: Die Flügelbilder enthalten links die Begegnung Christi mit den Frauen nach der Auferstehung, rechts Christus am Kreuz, Mitte Tod und Krönung Marias.

[14]) Es sind zwei Hände zu unterscheiden: Von dem Hauptmeister stammen: die ganz eigenhändig

gemalte Verkündigung; sodann unter Mithilfe der beiden Schüler: die Geburt Christi und die Auferstehung mit den Frauen am Grabe; von einer zweiten Hand rühren die Anbetung der Könige, Kreuzigung, Beweinung und Christus am Ölberg her, ein dritter Künstler, dessen Hand helfend da und dort bei Nebensachen eingegriffen hat, malte die Himmelfahrt und die Ausgießung des heiligen Geistes.

[15]) Der Fall ist typisch für die Kunstgeschichte, da auch hier die künstlerischen Grundanschauungen der Meister aus den Werken der Schule und Nachfolger rekonstruiert werden müssen. Die Kunstgeschichte, die nur nach der Echtheit der Werke, nach den uns bekannten Hauptnamen forscht, leistet nur halbe Arbeit. Denn nicht nur uns verlorene Werke, auch ihre Gestaltungsprinzipien leben, wenn auch in mißverständlicher Verbrämung, in den Gemälden der Nachfolger weiter. In dieser Hinsicht war die jüngste Arbeit von Ernst nicht glücklich. Die nachgenannten Werke findet man unter der beigefügten Nummer publiziert.

Abb. 205. Christus u. die Jünger, Clm. 4452, fol. 136 r., Hof- und Staatsbibliothek, München.

Als charakteristische Schulwerke des Meisters des Hohenfurther Gnadenbildes sind zu nennen: Aus dem 14. Jahrhundert: 1. Die Krummauer Kreuzigung aus Ottau (Ernst XLIII); 2. die Vera Ikon im Dom zu Prag (Ernst LIV); 3. Tafelbild am Kreuzgang bei Krummau (Ernst XXXIV); 4. Die Heurafeler Altartafeln in der Stiftsgalerie zu Hohenfurth (E. LI); 5. Ölberg, Budweis, Diözesanmuseum.

Vom Anfang des 15. Jahrhunderts: 1. Verkündigung, Hohenfurther Stiftsgalerie (Taf. XI); 2. Altartafel aus Děstna, Prag, Rudolfinum (Ernst IL); 3. Altar in Leitmeritz, Diözesanmuseum (Ernst LIX); 4. Altartafel, Wien, österr. Museum für Kunst u. Industrie (Ernst LV;) 5. Altartafel, Prag, Rudolfinum (Ernst XLVI); 6. Tafel aus Sodus, Budweis, Städtisches Museum; 7. Altartafel, Prag, Rudolfinum (LVI, a/b); 8. Altartafel, Budweis, Diözesanmuseum (Ernst XXXVI), Abbildung 158; 9. Altartafel, Prag, Rudolfinum (Ernst XLV).

Die Tafeln aus der Schule des Wittingauer Meisters sind nicht zahlreich: 1. Altarbild in Domanin bei Wittingau (XXXIII); 2. Kreuzigung aus St. Barbara bei Wittingau (Ernst XXV); 3. Anbetung des Kindes, Frauenberg Schloß (Abb. 157); 4. Kreuzigung in Hohenfurth, Stiftsgalerie (unter gleichzeitiger Einwirkung des Meisters der Heilsgeschichte in Hohenfurth; 5. Madonna mit Kind und hl. Protiwin, Schloßkapelle (Abb. 139).

[16]) Siehe auch Podlaha in Top. d. hist. u. Kunstd., Bd. 9.

[17]) Die Halbfiguren der Heiligen im unteren Rand sind das beste am Bilde, auch technisch intakt, im Gegensatz zu der übel restaurierten Hauptfigur.

[18]) Siehe auch Flechsig und Wankel, Sammlung des Altertumsvereins in Dresden (Taf. 13

Abb. 206. Darstellung Christi im Tempel, Mettener biblia pauperum vom Jahre 1414, Hof- und Staatsbibliothek, München

u. 14), von älteren der Richtung des Hohenfurther Heilsmeisters nahestehenden Werken sind zu nennen: Altartafel mit drei Heiligen aus Raudnitz, Prag, Landesmuseum.

[19]) Siehe Chytil in den Jahrbüchern der preußischen Kunstsamml. (Bd. 28, 1907, S. 31).

[20]) Das Bild selbst ist eine alte Kopie, das einen ähnlichen Gesichtstyp und Gewandstil rudimentär noch erkennen läßt.

[21]) Vergleiche die übrigen Kreuzigungen (Abb. 164, 171, 177, 178), gemeint ist das östliche Süddeutschland. Sehr häufig ist der Typus in den rheinischen Glasgemälden.

[22]) Cod. 1844, ein Vollbild mit 22 Initialminiaturen, nach einer ausführlichen alten Notiz in der Handschrift wurde diese für den Prager Erzbischof Stinko von Hasenburg (1402 gew., 1411 gest.) 1409 vollendet; Geschichte der Handschrift wie ältere Literatur siehe Katalog der Miniaturenausstellung der K. K. Hofbibliothek (4. Auflage, S. 22, N. 107). Für die Komposition sind im Aufbau wie in der Farbengebung und den Einzelheiten franz. Vorlagen der Zeit maßgebend gewesen (vergl. auch das Vesperale et Matutinale in Zittau (Taf. XVII).

[23]) Damit soll nicht der Irrtum Platz greifen, als sei die Miniaturmalerei die tonangebende Kunst gewesen. Von den reichen Freskomalereien, die ja jede Kirche schmückten, sind uns nur der geringste Teil erhalten und auch dieser hat seine eigene „Moderne", nur daß man hier stärker z. T. an einer älteren Tradition festhält, als wie in der beweglicheren Miniaturistenkunst.

[24]) Siehe auch Dvořák a. a. O., S. 81ff., über die hier in Betracht kommenden perspektivischen Raumprobleme siehe Anhang der Anmerkungen 8.

[25]) Die hieratische Strenge der

Abb. 207. Konstruktionsschema eines Ausschnittes aus dem Gemälde der Ausgießung des hl. Geistes des Meisters d. Hohenfurth. Heilszyklus.

Abb. 208. Barnabà da Siena, Abendmahl, San Gimignano, Kollegiatkirche (nach Kern).

Abb. 209. Bemaltes Stuckrelief aus Boscoreale, Neapel, Museum.

Abb. 210. Thronender Christus aus der Wenzelbibel, Wien, Hofmuseum.

Konturen ist als Charakteristikum nordischer Gestaltungsweise zugleich ein Symptom für die Erhaltung mittelalterlicher Ideenwelt. In Abb. 3, Taf. XV, der Dreieinigkeit aus dem liber viaticus, wird in dem Thron auf die panoramatische Tiefendarstellung vor allem Bedacht genommen, bei gleichem perspektivischem Kompositionsprinzip läßt aber dieser Künstler (Abb. 168) vor allem die dort ganz fehlenden, die Tiefenkonturen unterbrechenden Vertikalen in Erscheinung treten, die ihm die Ähnlichkeitsbeziehung zum Rahmen wie zur Außensilhouette der Figur und damit die formale Einheit herstellen. Analoges gilt auch für die Gestalt Gott-Vaters in Abb. 3, Taf. XV, wo der Arm und das Bein links, durch die Ähnlichkeitsbeziehungen zu den Tiefenkonturen bestimmt, dem umrahmenden Buchstaben gegenüber als verlorene Profile erscheinen. Dem Aufbau nach steht die Figur des Missale (Abb. 169) zwischen diesen beiden Werken. In Abb. 168 ist die herabhängende Gewandung in einem eleganten Kontur in das Profil des erhobenen Armes verarbeitet, wo in Abb. 169 die bloße Überschneidung zweier heterogener Motive gegeben wird. Der Meister des Orationale (Abb. 4, Taf. XV) kehrt übrigens zu diesen Grundsätzen zurück. In Abb. 3, Taf. XV unterstützt die distanzgebietende Würde der Haltung der Figur, in Abb. 4, Taf. XV, eine strengste Disziplinierung der Formen.

[26]) Siehe den Abschnitt über die Systeme der Raumdarstellung; Schluß der Anmerkungen.

[27]) Siehe hierüber Seite 183 ff.

[28]) J. Neuwirth, Mittelalt. Wandgemälde u. Tafelbilder d. B. Karlstein, in F. z. K. Böhmens, I, Prag 1890.

[29]) Siehe Neuwirth, Gesch.

[30]) Neuwirth, Die Wandgemälde des Emmausklosters in Prag, in Forsch. z. K. Böhmens, III, Prag 1898.

[31]) Allein die Wandgemälde in der Jakobskirche in Libisch können in Böhmen mit dem Meister und seinem Kreis in unmittelbare Verbindung gebracht werden. Teile hiervon sind veröffentlicht in Top. der hist. u. Kunstd. i. K. Böhmen (VI, Taf. III u. IV). Verwandt die Glasgemälde in Straßburg (Münster, Katharinenkapelle); Bruck, Die elsässische Glasmalerei, Taf. 29; Analogien in Münnerstadt, vor allem aber in Regensburg (Abb. 232). Der allgemeine Typus der Komposition der Steinigung Christi durchaus mittelalterlich (Abb. 206).

[32]) Siehe auch Schlosser, Jahrb. d. K. ö. K. Bd. 8; übrigens im einzelnen an den heterogenen Stilformen erweisbar. Damit soll nicht gesagt sein, daß der Brünner Codex auf italienische Originalvorlagen zurückgeht. Mittler sind auch hier französische Werke gewesen. Verwandtschaft noch im livre d'heurs des duc de Berry. Siehe le musée des enlumineurs: Kleinmann, Harlem I, pag. 98.

[33]) Siehe Schlosser a. a. O. S. 215 ff.

[34]) A. Michel, Histoire de l'Art. III, 1, S. 128 ff.

[35]) Siehe auch Bruck in der Kgl. Sächsischen Kommission f. Geschichte 10, ohne Hinweis auf die Beziehungen zu Laurin.

# Anfänge der perspektivischen Konstruktion
## in den böhmischen Malerschulen.

Bezüglich der konstruktiven Raumbildung ist es heute schwer, mangels Vorarbeiten über den Aufbau der Gemälde dieses Kreises Bindendes zu sagen. Es kann nur an der Hand einzelner Beispiele in die die Zeit beschäftigenden Fragen anmerkungsweise jeweils eingeführt werden. Nach dem Vorgang K. Schnaases u. G. Haucks hat Kern über die Beziehungen antiker perspektivischer Systeme und italienischer Trecentobilder sehr beachtenswerte Untersuchungen vorgenommen. (Italienische Forschungen 1912.) Es ist möglich, daß durch Südfrankreich die Kunde von diesen Systemen ebenso wie den rein formalstilistischen Neuerungen gedrungen ist. Zwar leugnete Vitellio in seinem perspektivischen Traktat aus dem 13. Jahrhundert die Möglichkeit eines realen Schnittes der Tiefenlinien. Aber Kern sagt mit Recht, daß der Glaube an einen Fluchtpunkt beim aspektivischen Bilde doch bestanden haben muß, da sonst die Bekämpfung solcher Anschauungen nicht verständlich wäre. Für das Jahr 1344 weist Kern jedenfalls in der sienesischen Malerschule die Kenntnis von dem Zusammenlaufen der Tiefenlinien auf einer idealen Teilungsachse in einem Punkte nach (Abb. 208), ein System, das in der Antike vor allem in den pompejanischen Wandmalereien in verschiedenen Formen nachweisbar ist. Es ist daher wohl kein Zufall, daß gerade jene böhmischen Bilder, die mittelbar durch die Berührung mit der südfranzösischen Kunst auch mit der sienesischen zusammenhängen, ebenfalls solche perspektivischen Konstruktionsversuche aufweisen, deren Art den Gedanken einer Befruchtung von dieser Seite her nahelegt. Auf diese Weise läßt sich auch die Geschichte dieses Konstruktionsprinzipes aus der antiken Raumkonstruktion und ihr Zusammenhang mit der frühdeutschen Kunst erweisen. Es ist freilich das einfachste Schema der Konstruktion, das möglicherweise auf Grund bloßer literarischer Überlieferung selbständig angewandt worden sein mag. Die Kenntnis von der zentralen Konvergenz der Tiefenlinien auf einem Punkte ist erst um 1420 in der südostdeutschen Malerei erweisbar. Dagegen laufen, wie bei den antiken und italienischen Konstruktionen, die Orthogonalen auf einer idealen Vertikalhalbierungslinie in der Weise zusammen, daß sich die entsprechenden Linien der rechten und linken Hälfte in einem Punkte schneiden (vgl. Abb. 207, 208 u. 209). Trotz dieser augenfälligen Verwandtschaft des Prinzipes unterscheidet sich das deutsche Bild prinzipiell von den von Kern angeführten italienischen, weniger hinsichtlich des Konstruktionsprinzipes selbst, als wegen seiner besonderen Verarbeitung in das System der im Bilde sich realisierenden Gesichtsvorstellung und rücken in gewisser Hinsicht näher an die antike Raumkonstruktionsform heran.

Bei der perspektivischen Baldachinkonstruktion des italienischen Bildes (Abb. 208) ist der Ausgangspunkt der Gesichtsvorstellung die abschließende Rückwand. Durch ihre geometrisch gleichartige Teilung, die wohl den gleichen Abstand der Orthogonalen aber für den vorderen Teil des Mittelfeldes ein Mehr des Halbfachen der Breite der übrigen Deckenfelder ergibt, wird dem Blickpunkt des Beschauers, der der Perspektive entsprechend eine Verengerung des Mittelfeldes fordern müßte, nicht Rechnung getragen. Das würde auch der Gesichtsvorstellung des Künstlers von dem Bildraum widersprechen, der die Größe der Figuren von der Hauptfigur aus nach vorne zu systematisch abnehmen läßt, wodurch eben der Ausgangspunkt seiner Vorstellung sich deutlich fixieren läßt. Die perspektivische Konstruktion ist mithin in ihrem optischen Resultat Konsequenz der besonderen, auch das Figürliche in gleicher Weise umfassenden Raum (Gesichts-) vorstellung. Bei dem deutschen Bilde (Abb. 207) beginnt die nach demselben Prinzip konstruierte Architektur erst hinter dem Figürlichen, wobei das Mittelfeld, dem Blickpunkt des Beschauers entsprechend, sich verengert. Dieses System perspektivischer Konvergenz ist mathematisch dasselbe wie das des Italieners, hat aber künstlerisch eine völlig andere Bedeutung, wobei die entsprechende Verkürzung der Horizontallinien der frontalen Ebenen des Mittelfeldes durchaus nicht das ausschlaggebende ist. Vielmehr ist hier der Ausgangspunkt der perspektivischen Konstruktion im Raume (die vorderen geometrisch gleichartig geteilten beiden Frontalebenen der Architekur) nicht identisch mit dem Ausgangspunkt einer Gesichtsvorstellung, aus der sich logisch der Gesamtraum als einheitlicher Komplex entwickelte. Die Figuren sind weder künstlerisch noch struktiv in dieses System mit einbezogen, in Niedersicht gegeben Vordergrund, die Architektur in Untersicht erscheinend Hintergrund. Diese systematische Scheidung resultiert aus Raumkompositionen, die auf ältere, in dem Bilde des Klosterneuburger Altars vertretene Systeme zurückgehen (Abb. 211), von dem Platz der beiden Hauptfiguren aus scheidet

Abb. 211. Schema der Konstruktion nach Abb. 153.

Abb. 212. Schema der Konstruktion nach Abb. 2, Taf. XV.

Abb. 213. Schema der Konstruktion nach Abb. 159.

Abb. 214. Schema der Konstruktion nach Abb. 237.

sich das System der Konvergenz der Tiefenlinien, indem die des Vordergrundes nach vorne (allerdings nicht im Schnittpunkt der Halbierungslinie), die des Hintergrundes nach hinten zusammenlaufen. Entsprechend dieser Konstruktionsweise müßte beispielsweise in dem Bilde von Barnaba da Siena der vor den Hauptpersonen stehende Tisch als „Vordergrund" in seinen Tiefenlinien nach vorne konvergieren. Es ist deshalb nur logisch, wenn der deutsche Meister die Konsolen der Fußbank seiner Hauptgestalten nicht wie der Italiener zentralsymmetrisch, sondern in Ähnlichkeitsbeziehung zu den von außen nach innen sich gegenseitig zuwendenden Gestalten, ebenfalls von außen nach innen, das heißt eben achsial parallel zu den Richtungsachsen der Bewegungen der Hauptfiguren anordnet.

Eine relativ vollendete Durchführung dieses Konstruktionssystems stellt der Aufbau des Madonnenbildes aus Glatz dar (Abb. 213). Der in dem frontalen Thronausschnitt wie der kleinen Aedikula darüber angedeutete untersichtige Hintergrund tritt gegenüber dem einheitlichen, in parallelen Orthogonalen angeordneten niedersichtigen Vordergrund, als dem eigentlichen die ganze Bildausdehnung umfassenden Hauptraum, kaum in Erscheinung. Gewiß ist hier die Figur nicht in dieses Liniengerüst mit eingebaut. Aber in dieser Parallelität der Hauptkonturen entdeckt der Künstler eine neue Möglichkeit der künstlerischen Vereinheitlichung aller Teile, wobei durch die achsiale Übereinstimmung der Tiefenkonturen mit der Blick- und Bewegungsrichtung der Gestalt eine Beziehung zwischen Figur und Raum hergestellt wird. Es ist keine Frage, daß hier das perspektivische System einem Schönheitsideale Rechnung trägt, das die wirre Vielheit divergierender Silhouetten bereits als Störung empfindet Auch läßt sich nachweisen, daß die antike Wandmalerei dort wo sie die zentralperspektivische Konvergenz der Tiefe bereits anwendet, doch dieses Schema aus künstlerischen Gründen unter Umständen beibehält. Das konstruktiv Neue ist hier die parallele Konvergenz der Tiefenlinien des „Vordergrundes" nach rückwärts. Wenn freilich der Schnittpunkt mit denen der Orthogonalen des untersichtigen Hintergrundes noch nicht in einem Punkte zusammenfällt, so liegt er doch bereits in derselben idealen Teilungslinie. Nur der Schemel ist ein Rudiment jener nach vorne konvergierenden Lineamente des Klosterneuburger Meisters, das im allgemeinen der Blickrichtung der Figur folgend doch außerhalb des struktiven Gedankens steht. Der Verkürzung der Ebene des Sitzes wird allerdings unter Loslösung von diesem Schema durch die Verflachung des Winkels der sich schneidenden Orthogonalen Rechnung getragen. Derartiges kann man zwar schon in dem Klosterneuburger Altar beobachten, aber dort schneiden sich die Tiefenlinien der Ebene des Sitzes im spitzen Winkel, dagegen die der Banklehnen im flachen, obwohl die sitzenden Figuren selbst (siehe Schoßpartie Gott-Vaters) in starker Verkürzung gegeben werden. Dem trägt das Berliner Bild (Abb. 214) insoferne Rechnung, als die verkürzte Schoßpartie auch eine gleichartige Verkürzung der Sitzgelegenheit nach sich zieht. Damit beginnt die konstruktiv-systematische Beziehung von Figur und Raumkonstruktion.

Der Grundgedanke dieses Konstruktionsschemas ist zweifellos antik. Der die Figur in Gestalt einer schmalen Leiste umgebende Thronrahmen stellt in seiner Vorderfläche eine gewissermaßen neutrale Ebene dar, von der nach rückwärts wie vorwärts die struktiv wie anschaulich divergierenden Teile, der „Hintergrund" und „Vordergrund" sich entwickeln ganz ähnlich wie in pompejanischen Wandgemälden des vierten Stiles (Abb. 209); allerdings ist hier die neutrale Ebene nicht nur der Ausgangspunkt der Gesichtsvorstellung, sondern auch sichtbar anschaulich die Wurzel, aus der sich die Motive des Hintergrundes und die des Vordergrundes entwickeln, ohne aber jemals die Ähnlichkeitsbeziehungen an diese Ebene zu verlieren. Während beispielsweise in dem bemalten Stukkorelief aus Boscoreale für jede der drei „Nischen" nach ihrer eigenen Teilungsachse das Parallelsystem in den Tiefenlinien der Decke gesondert angewandt wird, streben die Tiefenlinien der seitlich gesehenen Abschlußgesimse der vorspringenden Wände einer annähernd auf der Bildmittelachse liegenden Teilungslinie zu, wobei die Komposition ohne eigentliche Konstruktion das Parallelsystem ungefähr beibehält. Im ganzen aber sind diese Bildkompositionen durchaus nicht auf rationalistischer Grundlage aufgebaut, denn der untere Teil der Hallenvorbauten nimmt gar nicht auf die intensive Ausladung des Gebälkes darüber Rücksicht, sondern verwächst mit dem Sockelgesims, des dahinter stehenden Nischenfigurenraumes. Dieser wird auch nicht — der räumlichen Lagerung entsprechend — durch die Vorbauten teilweise verdeckt, sondern er erscheint symmetrisch in ganzer Ausdehnung. Im Gegensatz zu dem italienischen Bilde, das die verkürzte Ebene des Tisches im Winkel auf die frontale Rückwand auflaufen läßt, bleibt hier der Boden an die untere Bildgrenze an das Bildraumganze durch den motivischen Wechsel der dunklen Rechtecksfelder unter Ausschaltung jeder stark in Erscheinung tretenden Tiefenlinien gebunden. Das Werk des deutschen Meisters steht zwischen beiden Schöpfungen. Die Silhouette der durch die Niedersicht sich ergebenden verkürzten Horizontalebene wird zum Ausgangspunkt eines den Gesamtbildraum des Vordergrundes umfassenden Systems, wohl nicht ohne Rücksicht

auf die Blickrichtung der Figur, die auf den Stifter niedersieht. Diese allgemeine konstruktive Scheidung von niedersichtigem Vorder- und untersichtigem Hintergrund will aber durchaus nicht schematisch verstanden sein. Denn im freien Wechsel dieser Raumvorstellungen wird nicht nur Vorder- und Hintergrund, sondern auch Tiefe und Höhe gewissermaßen thematisch behandelt und sichtbar gemacht. In den beiden Turmrudimenten der Glasfenster (Abb. 205, 206) wird daher abwechselnd bald der Vordergrund in Niedersicht und der Hintergrund in Untersicht, bald umgekehrt, als gegensätzliche Motive behandelt. Die Vorstellung der Raumgröße wird nicht durch die materielle Ausdehnung des Gegenstandes in einem Raumpanorama gegeben, sondern sie liegt im Wesen der Erscheinungszusammenhänge, in ihrer formalen Differenz und der thematischen Vereinigung selbst. Auch hier bleiben durch kleine neutrale Ebenen die Beziehungen zur Bildgrenze gewahrt (der Wimperg in der Mitte) (Abb. 219). In

Abb. 205. Glasfenster aus St. Stephan in Wien (14. Jahrhundert).

Abb. 206. Glasfenster aus St. Stephan in Wien (14. Jahrhundert).

Abbildung 220 wird dem aspektivischen Bilde (dem Blickpunkt des Beschauers) durch zentral perspektivische Anordnung der mittelsten Nische Rechnung getragen. In den Werken des 13. Jahrhunderts war Ausgangspunkt der Vorstellung das streng in der Bildebene erbaute einfache Turmwandprofil, wobei die „Höhe" durch die niedersichtigen Flügelbauten im Sinne der späteren Zeiten anschaulich zum Ausdruck gebracht wurde (Abb. 208). Die spätere Zeit hat diese Gebundenheit des einfachen Profils des Hauptgegenstandes als Beschränkung empfunden und ihr die panoramatische Richtigkeit des Turms selbst entgegengesetzt. An Stelle der Einordnung der Turmmotive ins Bild tritt die künstlerische Vereinigung der einzelnen Turmmotive unter sich, der Turm ist wichtiger als das Bild (Abb. 207).

Das perspektivische Problem der Annahme seitlicher, außerhalb der Bildgrenze liegender Fluchtpunkte, wird allerdings hier noch durch eine Art Parallelkonstruktion ähnlich wie in Abb. 213 gelöst. Diese bleibt auch in der Folgezeit nach dem System der idealen Teilungsachse gewahrt, nur daß jetzt der Ausgangspunkt der Vorstellung des Künstlers nicht mehr ein idealer Punkt im Bilde, sondern mehr des Beschauers Standpunkt ist. (Vgl. Abb. 205 mit Abb. 207.) Es ist das ein Charakteristikum für die Malerei des 15. Jahr-

hunderts, besonders auch in der den angrenzenden Ländern (Bayern und Österreich). Man erwirbt sich im Grunde genommen nur künstlerische Erkenntnisse, die das 13. Jahrhundert schon besaß. Trotz der Annäherung an das aspektivische Bild mit zentralperspektivischen Tiefenlinien unterschied man aber auch jetzt noch zwischen Vordergrund und Hintergrund in der Weise, daß Vordergrundsarchitekturen in ihren Hauptsilhouetten an die Formationen der Bildgrenze sich anschlossen, während der Hintergrund in den zusammenlaufenden Tiefenlinien künstlerisch verlorene Motive ins Bild bringt, die aber doch rückwärts in dieselben frontal gestellten Architekturen auslaufen, so daß der architektonische Gesamtraum ebenso Rahmen für das figürliche, wie selbständiger Raumkomplex ist. Seine ideale Ausdehnung fällt nun mit der realen des Bildes zusammen. Eine weitere Form der Darstellung in den Glasgemälden zu Regensburg (Abb. 209). Die Parallelität der Tiefenlinien auf einer idealen Teilungsachse erscheint aber hier ähnlich wie bei antiken Werken einem rein künstlerischen Bedürfnis entwachsen. Was aber bei dieser Gestaltungsform wichtig ist, ist das Primat der Raumkonstruktion gegenüber dem ihm untergeordneten Figürlichen. Die unter italienischen Einfluß stehenden Miniaturkompositionen haben dies Prinzip zuerst angewandt, das hier ausgebildet wohl vom Oberrhein her übernommen worden ist. Was aber diesen Werken gegenüber jüngeren noch eignet, ist der zumeist ganz außerhalb der Raumkonstruktion stehende archaische Felsenboden, der als Vordergrund doch durch die baldachinartigen Überbauungen der oberen Architektur mit dem Tiefenraum in Verbindung gebracht werden soll.

Abb. 207. Glasfensterschmuck in Viktring, 15. Jahrh.

Abb. 208. Glasfenster aus der Elisabethkirche (13. Jahrh.) in Marburg.

Die Weiterentwicklung der in dem Madonnenbilde aus Glatz gegebenen Konstruktionssysteme durch selbständige Umbildung oder durch engeren Anschluß an italienische Raumkonstruktionen zeigt einerseits die nordfranzösische Miniatur (Abb. 160), anderseits der Bilderschmuck im liber viaticus des Johann von Neumarkt. In dem französischen Werke versucht der Künstler von diesem Schema sich loszulösen und das Konstruktionssystem des niedersichtigen Vordergrundes und des untersichtigen Hintergrundes in einer einheitlichen, die Figur umfassenden Komposition unter Aufgabe der Scheidung der beiden Raumdarstellungssysteme zusammenzunehmen. Aber dieser Berücksichtigung eines neutralen Blickpunktes in der Bildmitte ist nur durch die gefühlsmäßig getroffene Anordnung der Konvergenz der Tiefenlinien oben Rechnung getragen, deren Schnittpunkte zum Teil außerhalb der idealen Teilungslinie liegen, während die untere Partie nach vorne konvergierende Tiefenlinien aufweist. Im liber viaticus (Abb. 212): Ansätze zu modern-italienischen Konstruktionen. Die Tiefenlinien der Horizontalebenen werden unter Berücksichtigung eines ungefähr in der Bildmitte gelegenen Blickpunktes in der idealen Teilungsachse einem Schnittpunkte zugeführt, die oberen untersichtigen nach unten, die unteren niedersichtigen nach oben. Das Parallelsystem wird teilweise noch beibehalten, andrerseits aber auch eine struktive Beziehung zwischen Figur und Raumaufbau hergestellt. Nicht nur, daß ähnlich wie bei der Glatzer Madonna in Ähnlichkeitsbeziehung zu dem verkürzten Schoße der Figur

Abb. 209. Detail aus dem Regensburger Glasfenster, Abb. 219.

der Schnittpunktwinkel der Orthogonalen sich verflacht, auch die Silhouette des linken mehr in Niedersicht gegebenen Schenkels gleicht sich dem Verlauf der äußeren Tiefenlinien der Sitzebene an. Das zeichnet die Komposition der Miniaturen des liber viaticus-Meister aus (findet sich dagegen weder im Orationale, Taf. XV, Abbildung 4, noch in der Salzburger Bibel, Abbildung 5). Am feinsten wohl durchgeführt in Abbildung 168, wo auch der Oberkörper wie Unterkörper auf die anschließenden Vertikalkonturen Rücksicht nimmt und anderseits auch die Tiefenlinien selbst zugunsten der der äußeren Gestaltsilhouette sich anpassenden Vertikalmotive verkürzt sind. Das Konstruktionssystem ist annähernd das gleiche wie in Abbildung 2, doch ist das *künstlerische Resultat* ein völlig anderes, ein Beweis für viele, daß perspektivische Konstruktion nur insoweit kunstwissenschaftliche Probleme berührt, als sie den durch das *anschauliche* Denken bestimmten optischen Tatbestand zugleich treffen.

Diese Systeme der struktiven Raumordnung sind natürlich auch für die Kompositionen rein landschaftlicher Szenerien maßgebend gewesen. Im einzelnen müßte das erst untersucht werden. Ein Beispiel ist die Landschaft (Abb. 210); der Vordergrund ist wie bei dem Glatzer Madonnenbild (Abb. 214) in Niedersicht gegeben, während der Hintergrund zum Teil in Untersicht erscheint. Man darf aber auch hier nicht die mangelnde perspektivisch-struktive Einheit als ein rückschrittliches Element tadelnd hervorheben, sondern muß die in Niedersicht *erscheinenden Häuserpartien des Hintergrundes rechts betrachten*, die die anschauliche Verbindung mit dem niedersichtigen Vordergrund herstellen und auf diese Weise den künstlerischen Einheitsgedanken mit ihren Mitteln besser wahren, als die so sehr viel entwickelteren perspektivischen Konstruktionen der späteren Zeit. Es erübrigt zu sagen, daß die hier besprochenen Systeme zum Teil, nicht unerheblich früher, vor allem am Oberrhein ausgebildet worden sind.

Abb. 210. Bilderhandschrift St. Georgen, cod. germ. LXVI, fol. 21a
Hof- und Landesbibliothek, Karlsruhe.

Die Fresken in Garmisch (Abb. 222, 223) sind in Südostdeutschland das älteste Werk, in dem, dem konstruktiven Aufbau nach, der letzte Schritt getan wird.

Die Hauptlinien schneiden sich innerhalb der Peripherie eines Kreises, während die Breiten- und Höhenlinien annähernd parallel zur Bildgrenze verlaufen. Auf diese Weise entsteht eine Art Vereinigung der im liber viaticus (Abb. 213) wie in der Glatzer Madonna vertretenen Konstruktions- und Kompositionsprinzipien. Der annähernd in der Bildmitte gelegene Fluchtpunkt ist annähernd identisch mit dem Blickpunkte des Beschauers. Niedersicht und Untersicht entsprechen mithin der Wirklichkeit des sich dem Beschauer bietenden aspektivischen Bildes. Die Figur hat nun eine andere Rolle im Bilde, sie steht, sitzt oder bewegt sich im Bildraum, ohne motivisch irgendeine bestimmende Rolle auszuüben, sie fügt sich dem symmetrischen Architekturaufbau. Im liber viaticus (Abb. 168) stehen bei annähernd verwandter Konstruktion die aus ihr sich ergebenden Motive im Zusammenhang mit der Außensilhouette der Gestalt. Der geometrische Gedanke der Symmetrie wird dagegen in den Garmischer Fresken ohne Rücksicht auf das differenzierende Motiv der Gebärde zum nivellierenden Schema, ein praktisches rationalistisches Ordnungsprinzip, das in sich selbst den Wert seiner nüchternen Existenz sucht und das selbstherrliche Walten der sinnlichen Vorstellung einem mathematisch-konstruktiven Gedanken unterwirft. Es erscheint das Grundproblem der Renaissance.

Die allerdings nur oberflächliche Kenntnis dieser Konstruktion stammt wohl aus zweiter Hand. Ob die Kunst Tirols der Mittler gewesen ist, läßt sich nicht sagen, da tatsächlich Analogien hierzu fehlen. Jedenfalls aber ist das Fresko einer der wichtigsten Zeugen für das Eindringen oberitalienischer Konstruktionssysteme (Padua?) in Deutschland um 1420—30.

(Bezüglich der Konstruktionen ist zu sagen, daß bei Abbildung 209 eine Nachmessung am Original nicht hat stattfinden können und demgemäß hier nur die allgemeinste Anordnung und ihr Wesen als Gesichtsvorstellung gekennzeichnet werden kann.)

Abb. 211. Auferstehung Christi (zwischen 1360 u. 1370), aus der Minoritenkirche in Regensburg, Bayerisches Nationalmuseum, München.

B.

## Die Kunstentwicklung in den angrenzenden Ländern (Österreich, Bayern, Steiermark, Kärnten).

Böhmen bildete von etwa 1380 ab mit das hervorragendste künstlerische Zentrum des ganzen ost- und süddeutschen Völkerkreises. Die politischen Verhältnisse mögen hierzu das ihrige beigetragen haben. Nach dem Tode Karls IV. wurden die Länder so verteilt, daß Wenzel Böhmen und Schlesien, Sigismund die Mark Brandenburg, Johann die Lausitz erhielt, während in Mähren zwei Neffen Karls, Jobst und Procop, als Markgrafen regierten. Albrecht II. von Österreich war Schwiegersohn von Wenzels Bruder Sigismund. Wie politisch so erhielt man auch künstlerisch von Prag aus die modischen Direktiven. Der Nordturm des Domes von Regensburg soll nach Sigharts Hypothese von einem der Jungherren von Prag gefertigt sein, als dessen Schüler sich auch der Vollender der Fassade, Rorritzer bekennt. Herzog Albrecht von Österreich ließ viele seiner Codices in Brünn oder Prag selbst illuminieren. Das hatte natürlich sein Ende, als 1438 Albrecht II. von Österreich das Erbe Sigismunds antrat, nachdem ohnedies schon vorher durch die Dezentralisation der karolischen Erbschaft die politische und kulturelle Stoßkraft des böhmischen Reiches langsam vermindert worden war. Für die Kunst der habsburgischen Stammlande wurden andere politische Beziehungen, der Besitz eines Teiles der Schweiz und des oberrheinischen Gebietes, von Wichtigkeit, während gleichzeitig von Tirol her die künstlerische Ideenwelt Italiens nach dem deutschen Süden langsam vordrang.

Bei dem Umfang und der Bedeutung der böhmischen Kunstproduktion des 14. Jahrhunderts werden naturgemäß auch im weitesten Umkreis die künstlerischen Einwirkungen

Böhmens in einer Stärke und einer Dauer — in Steiermark bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts — fühlbar, so daß man leicht versucht sein könnte, hier nur eine provinzielle Ablagerung der Errungenschaften dieser östlichsten Kunstmetropole Deutschlands zu erkennen. Aber man darf nicht vergessen, daß eine der bedeutendsten Persönlichkeiten, der Meister von Hohenfurth, der den so stolzen Bau böhmischer Kunst des 14. Jahrhunderts mit hat begründen helfen, hart an der Nordgrenze Österreichs, in dem deutschen Sprachgebiete Böhmens, seine Wirksamkeit entfaltete, und daß dieser Künstler selber wieder auf den Schultern eines Mannes steht, dessen Hauptwerk in Klosterneuburg bei Wien sich befindet. Man muß sich daher hüten, die in Salzburg, Wien, Nürnberg und Kloster Wilten u. a. etwa einsetzende künstlerische Blüte allein auf den segensreichen Einfluß Böhmens zurückzuführen und darf über

Abb. 212. Auferstehung Christi aus dem Psalter Nr. 9961/62, K. Biblioth. in Brüssel.



Abb. 213. Auferstehung Christi aus der Altartafel des Nicolaus von Verdun, Klosterneuburg bei Wien.

der unleugbaren intensiven künstlerischen Befruchtung nicht den starken älteren heimischen, hier weiterlebenden und wirkenden Kunstbestand übersehen, darf nicht übersehen, wie viel Glücksritter und talentierte Köpfe der Glanz des pragischen Hofes angezogen hat, wie viel anderwärts zerstört und wie viel durch eine gütige Fügung des Geschickes in Böhmen sich erhalten hat. Stift Hohenfurth ist beinahe das einzige Kloster des Südens, das von den Raubzügen und Kontributionen verschont geblieben ist, wo andere kaum den nackten Besitzstand klösterlicher Wohnsitze zu retten vermochten.

Fraglos sind die Wurzeln der ältesten böhmischen Kunst zum Teil auf fränkischbayerischem, zum Teil auch auf österreichischem Boden zu suchen. Die Beziehungen der angrenzenden Länder untereinander, besonders von Bayern, Franken, Tirol und Österreich, sind außerdem so innige, daß es heute schwer mehr möglich ist, nach empfangenden und gebenden innerhalb der einzelnen lokalen Kunstzentren zu scheiden, zumal diese Länder auch

ganz selbständig und zum Teil früher als Prag die moderne Kunst des südlichen und nordwestlichen Rheingebietes aufnahmen.

Der Gedanke liegt daher nahe, an der Hand des lokalen Materials jeweils auch den nationalen Charakter der einzelnen Kunstgruppen zu analysieren. Der in der Heimat gewachsene Kunstbestand gibt besonders in Bayern ein charakteristisches Bild. Man kann die wirklich heimischen Werke wohl von anderen unterscheiden: derb, kindlich, ohne jede Pose, herb, im einzelnen unbeholfen, im ganzen aber mit einem merkwürdigen Instinkt für das Große, einem triebartig sich äußernden künstlerischen Sinn begabt, dessen Einfachheit gelegentlich ganz erstaunlich starke Noten findet, wo nicht die Freude an der Brutalität der Lebensenergie in kindlichem Leichtsinn ihn alles andere übersehen läßt.

Das Gesamtbild der künstlerischen Leistungen hat hier bei weitem nicht so einheitliches Gepräge wie in Prag. Grundverschiedene Stilformen bestehen nebeneinander, die das den Verkehr zwischen West und Ost, Süd und Nord vermittelnde Grenzland charakterisieren. Es sind mindestens vier deutlich sich scheidende, zum Teil allerdings auch einander sich ablösende Hauptgruppen, nach denen sich das künstlerische Material gliedert. Zunächst eine ältere klassizistische „romanische“, die, von Straßburg her stammend, durch den akademischen Charakter ihrer Formenwelt und die nüchterne gleichförmige Erzählungsweise auffällt. Die hier fortlebende formale Disziplin läßt zwar nirgends eine tiefgehendere psychologische Charakteristik oder einen unmittelbaren Gefühlsausdruck zu, aber in dem gleichmäßig schwerfälligen Ernst der Darstellung erhalten sich doch die Reste einer großen Kunst, die besonders dort, wo sie aus der einzelnen Gestalt heraus die Bildkompositionen entwickelt, zu Meisterleistungen gelangt, in denen der strenglogische, formale Aufbau der Antike mit moderner Realistik sich trifft (Abb. 225). Aus derselben Gegend (Straßburg und zum Teil Mittel- und Niederrhein) stammt ein jüngerer Stil, in dem sich die neuen Stilformen der Gotik breit machen: das Pathos der Weiträumigkeit, große elegante Kurvaturen, stolzes sicheres Auftreten der Hauptpersonen, die Nebenpersonen mit der ganzen Räumlichkeit im malerischen freien Durcheinander verwachsen. Ohne eigentlich sicheres, klar ausgesprochenes Gestaltungsziel bleibt diese Kunst ein Zwitterding, in dem sich derb triviale Realistik mit mittelalterlich emphatischer Didaktik mischt, das Pathos des Predigers und der versteckte Humor des volkstümlichen Erzählers (Abb. 218).

In der zweiten Gruppe erhalten sich die feinen Reste französischer Miniaturistenkunst mit ihrer dunklen Mystik, dem fanatischen, harten Ernst und heldenhafter Energie in den hageren Gliedmaßen, ein fürstlich stolzer Sinn, der über der feinen Psychologie volkstümlichen Wesens nirgends die Feierstimmung des Ganzen übersieht. Es sind diese Werke die ersten Niederschläge einer besonders in Bayern weitverbreiteten, teilweise vom Oberrhein über Schwaben gekommenen Kunst. Aus ihr erwachsen nun in innigerem Zusammenhang mit der erstarkenden lokalen Eigenart der oberrheinischen Kunst zum Teil die wichtigsten bayerisch-österreichischen Tafelbilder. (Altar in Heilsbronn bei Nürnberg, Pähleraltar, Weildorferaltar, Altar in Altmühlendorf.) Dieser Stil bildet zudem noch die Grundlage für die bayerisch-salzburgische Tafelmalerei im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts. Unter Einfluß des Oberrheines erhält die Gruppe in diesen Bildern eine neue Bedeutung im Bilde. Man beginnt sie als eigentlichen Träger der Bildraumorganik teils mit, teils ohne Architektur aufzufassen und wetteifert so mit den allerdings unerreichten Meisterleistungen Schweizer Kunst. Die unmittelbaren Einflüsse der italienischen Kunst spielen daneben eine relativ geringe Rolle, obwohl sie am Ende des 14. wie am Anfang des 15. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Miniatur- wie der Tafel- und Wandmalerei fühlbar werden. Der böhmisch-pragische Stil hat sich mit diesen fremdländischen Elementen auseinanderzusetzen, er bildet gewissermaßen diesen gegenüber den zweiten großen Pol, an dem sich das originale heimische Kunstschaffen orientiert. In den zwanziger Jahren erscheint vielfach bereits, besonders auch in den Miniaturen, die niederländische Kunst als Vorbild.

Als dritte Gruppe dieser zweiten teilweise verwandt ist eine mit oberrheinischen, aber auch italienischen Kompositionsformen durchsetzte Kunst zu nennen, in der sich neben manchen Archaismen die theoretisierenden Tendenzen der neuen Zeit durch den Konstruktionsaufbau des Raumes bemerkbar macht (Abb. 219, 222 u. 223).

Es ist eine eigentümliche Ironie des Schicksals, daß die künstlerischen Schöpfungen, in Glas geformt, sich hier beständiger erwiesen haben, als der malerische Schmuck meterdicker Mauern, die für die Ewigkeit gebaut erscheinen. Die Glasgemälde fast allein vermögen uns heute noch ein ungefähres Bild von dem zu geben, was auf immer verloren ist. Die Maler selbst scheinen hier ihr bestes geschaffen zu haben und, während in den gleichzeitigen oder späteren

Wandgemälden die unbeholfene Hand der Gehilfen sich reichlich breit macht, staunt man hier über die Gediegenheit eines streng in sich geschlossenen Stiles. Die leidenschaftliche Glut dieser Farbensprache kleidet sich in einen priesterlichen Ernst und die wildesten Dämonien freien Lebens umhüllt das durchsichtige Dunkel stiller Weiten. Die Berge formen sich aus schimmerndem Kristall, silbrige Steine bauen vielgliedrige Hallen in die nächtige Stille blauender Unendlichkeit, zyklopische Leiber leuchten in düsterer Pracht, schmiegsame Kurven umfangen zarte Glieder und langwallende Gewänder begleiten den träumerisch-feierlichen Schritt sibyllenhafter Gestalten. Die derburwüchsige, bäuerliche Welt geht mit oft täppischem Ungeschick der weltmännischen Eleganz der raffinierteren Kultur des Westens nach und sieht doch mit offenem Auge bewundernd auf zu den hier in so seltsamer Größe weiterlebenden, von Byzanz übermittelten Resten antiker Kunst. Die Rezeption der „Gotik" besteht daher in einer langsamen Umbildung jener großen, starken, sogenannten romanischen Kunst, in der der heimische Geist die antiken Kunstanschauungen sich erhielt, sich aber seine Originalität dabei bewahrte. Deshalb bleibt auch für die Malerei dieser Zeit hier wie anderwärts das Wesentliche, „Gotische", der neuen Kunst, der stärker hervortretende Rationalismus, der auf die Erfassung empirischer Wirklichkeiten und ihrer struktiven Gesetzlichkeit (Perspektive und Anatomie) dringt, sich aber doch noch von dem großen, vom Orient her übermittelten Weltgefühl und dem Glauben an das Gesetz einer übersinnlichen Welt leiten läßt. Regensburg, Wien und Salzburg sind die wichtigsten Zentren der Kunst dieses Kreises im 14. Jahrhundert. Melk, Klosterneuburg, St. Florian, Herzogenbusch, Lambach bilden neben Metten, Tegernsee und Passau einen ganzen Kranz von Kunststätten, die freilich vielfach nur Mittel- aber nicht immer Ausgangspunkt der neuen Bewegung gewesen sind. Regensburg vor allem besaß den Vorzug einer jahrhundertjährigen konstanten und reichen Kunstübung, auf Grund deren die überragenden Leistungen seiner Glasmalerei vor allem möglich gewesen sind. Nach Königsfeldener Vorbild werden die Rankenbordüren der großen Glasfenster zum feinsten Zeichen eines neu sich orientierenden Naturalismus (Abb. 214 u. 215).

Abb. 214. Glasgemälde-Bordüre aus dem Dome von Regensburg, München, Nationalmuseum.

Abb. 215. Glasgemälde-Bordüre aus dem Dome von Regensburg, München, Nationalmuseum.

Es sind mehr als anderthalb Jahrhunderte, die die Auferstehung Christi in dem Altaraufsatz des Nicolaus von Verdun (Abb. 213) von der der Minoritenkirche Regensburgs (Abb. 211) trennen und doch sind sie sich in der Gesamtanlage mit dem horizontalen Sarkophag und den kleineren, an die Sarkophagwand künstlerisch gebundenen Gestalten der Kriegsknechte verwandt. Das ältere Werk steht dem, was man

Renaissance nennt, zweifellos näher. Die größere Natürlichkeit und die imposante Freiheit der so breit über den ganzen Bildraum sich ausdehnenden Glieder eines zum Teil nackten, antikisch gewandeten Christus mit den reliefartigen, an antike Motive erinnernden Kriegsknechtsgestalten vor der Sarkophagwand sind Reminiszenzen an das „klassische" Zeitalter. Mit lockeren Gliedern liegen dagegen die motivisch sich so fein entsprechenden schlanken Gestalten in dem Glasgemälde, wie Zwerge auf der Riesenhöhe des von unten emporwachsenden Berges und über ihnen erscheint vor dunkelblauem Grunde in leuchtendem Rot das stolze Urbild von Dürers Selbstporträt. In den streng frontal genommenen Gliedern, eingebaut in die harte Organik des Bildes, gewinnt über dürftiger Körperlichkeit heilige Glaubensmacht und milde Trauer eine ergreifende Gestalt. Die ganze hieratische Strenge des Bildaufbaues läßt der Künstler in die fast drohende Energie des Armes münden. Die Figur des Meisters von Verdun in ihrer prachtvollen Körperlichkeit hält Zwiesprache mit dem göttlichen Vater, die Regensburger ätherische Gestalt predigt mit stummem Munde zur Seele der Menschheit. Dort hat das Räumliche nur insoweit künstlerischen Wert und Sinn, als es aus dem freien Motive der Gestalten sich formt, hier ist seine Unendlichkeit das unsichtbare bestimmende Element, das sich in der strengen Organik des Sichtbaren offenbart (vgl. Abb. 18). Die eleganten Kurven, die den Arm in die Hüfte zwängen und den herabfallenden Mantel gliedern, sind freilich etwas gequälte Zugeständnisse an den neuen Geist französischer Gotik, die mit dem Breitformat der Bilder und den Resten antiker Kompositionsgedanken wenig zu tun haben.

Abb. 216. Tötung Abners durch Joab, Glasgemälde (um 1360), Nationalmuseum, München.

Abb. 217. Kains Brudermord, Glasgemälde (um 1370), Nationalmuseum, München.

Die entsprechende Darstellung in dem Brüsseler Psalter (Abb. 214) bildet eine Zwischenstufe aus der sog. gotischen Stilperiode. Die anschaulich dem Körper gegenüber individualisierten Gliedmassen, die mehr dem Gedanken des würdevollen Herausschreitens nachgehen, die Verteilung der streng nach Horizontalen und Vertikalen sich gliedernden und zusammenschließenden Figuren in der durch sie ausgefüllten Bildebene, sind die retrospektiven Seiten des Bildes. Die frontale Stellung der Hauptfigur, die Symmetrie der Komposition, ihr hieratischer Grundcharakter entsprechen dem Werke des Regensburger Bildes. Aber hier (Abb. 211) spricht sich nicht nur ein neues „Raumgefühl", sondern ein ganz neuer Lebensgedanke aus. Der linke Arm weist wirklich in neue unerhörte Weiten. Deshalb muß der rechte Arm so tief gehen, inaugurieren die stark verkleinerten Figuren so große Tiefe, rücken die Engel so weit in den „Hintergrund", stellen sich die nach vorne kollinearen Tiefenlinien des Sarkophages auf die durch das erhobene Bein charakterisierte Rechtsbewegung ein. Der „Körper" ist wirklich nichts anderes mehr als ein Bindemotiv für die gegensätzlich bewegten Arme. Die geistige Idee der Hauptfigur ist Ausgangspunkt für die Raumkomposition, ihre „Richtigkeit" ergibt sich durch die spezifische Bildidee. Das Problem der Gotik liegt auch hier nicht in den scheinbar charakteristischen Materialien (schlanke Körper, Vertikalismus, rationalistische Konstruktion u. dgl.) sondern im Prinzip des Denkens. Das Vor-

bild Königsfeldener Werke wird durch einen Blick auf das unter gleichem Einfluß stehende Fenster Albrechts II. in St. Florian (Österreich) klar (Abb. 229).

Aber dieser neue Geist baute anderwärts, wie der Verduner Meister, auch bedächtig auf dem Alten weiter, das über den Trümmern der Antike seit Jahrhunderten langsam wuchs. Die beiden Martyriendarstellungen stammen beide sogar aus derselben Kirche (Abb. 216 u. Abb. 217) und mögen auch zeitlich kaum ein Jahrzehnt voneinander entfernt sein und doch vertreten sie ganz grundverschiedene Anschauungen in den Kompositionen. Das vielverzweigte Geäste der Glieder nimmt vom ganzen Bildraum Besitz und in der seltsamen Ruhe dieser Gestalten kommt der dramatische Gedanke mehr andeutungsweise zu Worte. Doch alles Posenhafte tritt zurück gegenüber dieser sicheren Ordnung, durch die die Gruppe als eine wohlorganisierte Folge feinsinniger Erscheinungsmotive sich aufbaut. In dem Niederstürzenden erkennt man unschwer unter der Hülle der Gewandung ein antikes Motiv, das aus der steifgliedrigen Figur darüber und dem begleitenden Baummotiv mit seinen an römische Reliefs noch erinnernden Formen so klar sich entwickelt. Während das jüngere Bild durch die drastische Beschreibung des Hiebes und seiner Wirkung auf den fruchtbaren Moment in stenographischer Kürze bedacht nimmt (Abb. 217), hat hier die mimische Charakteristik in dem ohnedies nicht eben glücklich gewählten Augenblick des Schlagens wenig gegenüber der formalen Ausbeutung der aus der Handlung gewonnenen, reichen Motive zu sagen. Die edle Einheit der Erscheinung wird hier (Abb. 216) rein um ihrer eigenen Geistigkeit willen gesucht, griechische Welt, die in den ungelenken Gliedern noch weiterlebt. Die Stelle des zusammenhaltenden Raummotives ersetzt in dem jüngeren Bilde die lichtdurchflutete Farbe des Hintergrundes (Abb. 217). Während die ältere Darstellung in das Grenzgebiet des westlichsten deutschen Südens, die Schweiz, weist, macht sich in dem jüngeren Bilde der rheinisch-burgundische Kunstkreis fühlbar. Dasselbe gilt für die besonders auch am Mittelrhein und Maingebiet (Münnerstadt) nachweisbaren, komplizierten Architekturperspektiven (Abb. 205), in denen der konstruierende Geist erst recht die Lust zum Fabulieren gewinnt und die Phantasie in den Wundern der eigenen Schöpferkraft schwelgen läßt. In diesen beiden Darstellungen charakterisiert sich der die Jahrhunderte überlebende bleibende Gegensatz einer auf den Resten der Antike weiterbauenden klassizistischen Richtung, die vielfach durch den mißverständlichen Sammelnamen romanisch gekennzeichnet wird (Abb. 216 u. Abb. 217) und der jüngeren rationalistisch orientierten Richtung, die den künstlerischen Ausdruck nicht im kunstmäßigen Gestalten, sondern der freien Natürlichkeit der Gestalt und ihrer gegenständlichen Wirklichkeit sucht (Abb. 217). Zwischen diesen beiden Richtungen steht eine dritte, die durch die formale Disziplinierung der Erscheinung auch in der Handlung etwas gesetzlich Bedingtes sieht und in der Mystik ihres Weltbildes alles Geschehen und alles Sein zum göttlichen Gesetze werden läßt (Abb. 218). Diesem letzten Stil war es vorbehalten, wesentliche Teile des ersteren in sich aufzunehmen. Es entsteht das, was man Gotik nennt. Der strenge Formenaufbau verliert sich in eine kalligraphische Eleganz, und die transzendentale Ausdrucksmacht erstarrt nur zu leicht in dem rationalistischen Schema der „klassischen" Körperbewegung. Diese Richtungen sind auf österreichischem wie bayerischem Gebiete ebenso wie im rheinischen Kunstkreise nach Gruppen festzustellen. Ihre „klassische" Stätte haben sie in Prag in den Fresken im Emmaus kloster gefunden. Daneben aber auch in Regensburg, Münnerstadt, ferner die Glasgemälde in Ebreichsdorf und Friedersbach (s. Ber. u. Mitt. d. Altertumsv. zu Wien 27, S. 110), Weiten, Pfarrkirche (österr. Kunsttop. IV, S. 240), in Kärnten (s. Kunsttopographie des Herzogtums Kärnten, Wien 1889, S. 166).

Die Glasgemälde im Dom zu Regensburg haben ihre „karolische" Epoche (Abb. 218) ebenso wie eine „Wenzelsche" (Abb. 228), nur wird besonders bei der letzteren der unmittelbare Kontakt mit der oberrheinischen Malerei am leichtesten erkennbar. Die Berührung mit diesem Kunstkreis scheint in Regensburg ohnedies schon zu einer Zeit stattgefunden zu haben, in der wir von einer böhmischen Kunstblüte nichts wissen. Die überlebensgroßen Heiligengestalten in den Glasgemälden der Südseite des Seitenschiffes (um 1370) sind nur lokale Variationen der Figurentypen in der Katharinenkapelle des Straßburger Domes, von Bruck dem Johannes von Kirchhaim zugeschrieben[1]). In dem Meister des Todes der Maria lernt man einen etwas jüngeren Künstler kennen, der nicht nur im Material, sondern auch im Prinzip des anschaulichen Denkens dem Hauptmeister der Fresken im Emmauskloster zu Prag (Taf. XVI) nahe steht (Abb. 218). Der Christus in der Glorie, den verklärten Leib der Mutter auf dem Arme tragend, ist der nächste geistige Anverwandte zu dem Christus im Emmauskloster. Von einer erstaunlichen Einfachheit, um nicht zu sagen Langeweile im Aufbau, wirkt die Gestalt deshalb vor allem so mächtig, weil die stillen großen Kurven, die den Unterkörper formen, nur die feierliche Introduktion sind für den aus ihm sich herausentwickelnden Gestus, der etwas von der heiligen Erfüllung des Gesetzes mahnend verkündet und

Abb. 218. Oberer Teil des Marientodes. Glasgemälde im Chor des Domes von Regensburg (um 1390).
(Phot. Riehn und Tietze.)

mit milden, großen Augen wie Raffaels Sixtina in sein ewiges Reich jenseits von Gut und Böse gebietend blickt, stilleuchtend wie der reiche Strahlenkranz des mächtigen Gestirns, das hinter der krausen Lebendigkeit der Wolken in das blauende Meer des Äthers dringt „Sub lege et sub gratia".

Die konventionellen Gestalten der beiden Engel links und rechts sind sehr glücklich angewandte anschauliche Hilfsmittel, durch die dem Auge die Riesengröße der Hauptgestalt fühlbar wird. Raffael ließ seine Seitenfiguren kniend die Vermittlerrolle zwischen kleiner Diesseitigkeit und himmlischer Größe spielen. Das Problem ist hier einfacher und vielleicht klarer zum Ausdruck gebracht. Raffael mußte sich aus dem Gestrüpp des Rationalismus der Zeit erst das erringen, was dieser Künstler besaß: die Fähigkeit, die übersinnlichen Lebenskräfte, über die die Gottheit gebietet, in der Erscheinung sichtbar zu machen. Ihre transzendentale Ausdruckskraft hat das Vorrecht vor der Harmonie glaubhaft bewegten körperlichen Daseins. Aber die Figur ist doch frei von jedem starren Schema. Aus der Mittelachse des Bildes stark nach links hin verrückt, hat sie an hieratischer Feierlichkeit verloren, an menschlicher Lebendigkeit gewonnen. Hierin liegt das Moderne dieses Bildes.

Die Analogien zur Glasmalerei am Oberrhein, speziell zu den Königsfeldner Glasgemälden, die mit zu den hervorragendsten Leistungen deutsch-schweizerischer Kunst gehören, sind schon in der Himmelfahrt Christi auffallend, der ganz naturalistische Blätterschmuck der Bordüren dieser Glasgemälde weist ebenfalls darauf hin (Abb. 215). Was da zum Teil sich vorbereitet, gewinnt in den Szenen aus der Katharinenlegende der Südseite des Seitenschiffes Gestalt. Es sind die Probleme, die auch den Kreis der Wenzelbibelmeister beschäftigen, aber ihren Ursprung doch anderwärts, auf Straßburger oder mittelrheinischem Gebiete, zu haben scheinen. Bei zum Teil verwandtem Stil begegnet man hier den Elementen dieser Pragischen Kunst in einer doch prinzipiell neuen Zusammensetzung, und dies zu einer Zeit (um 1390), wo in Prag diese neuen Ideen selber erst ihren Einzug hielten. Die Regensburger Glasgemälde sind eine Etappe auf dem Wege dieses Stiles vom Südwesten Deutschlands nach dem Nordosten, der in den Grundformen reiner als dort erscheint. Die Figuren, frei und natürlich bewegt ohne einen Gedanken an die künstlerische Ausbeutung der Motive, sind vielfach der Reflex unmittelbarer Studien vor der Natur. Daher auch die Gruppen oft ein unentwirrbarer Haufen von Gliedern, die nur die das Medaillonrund berücksichtigende Außensilhouette notdürftig zusammenfaßt. Die Vorstellung von dem freien unendlichen Raum löst auch hier die Figur motivisch von der ihn darstellenden Grenze und durch die Verkleinerung ihres Volumens wird die

leere Bildebene zum Zeichen seiner imaginären Existenz. Das perspektivische Raumproblem erschöpft sich ähnlich wie in der Wenzelbibel durch die systematische Verkleinerung der Figuren von der Hauptperson aus (vergl. die besonders interessante Gruppe links oben neben der hl. Katharina, sowie die Gruppenkomposition der mittleren Medaillons). Man muß die Glasgemälde der Katharinenlegende in Schlettstadt (zirka 1430) danebenhalten (siehe Abschnitt über oberrheinische Malerei), um diese Geschicklichkeit in der Wiedergabe dieser Weiträumigkeit ohne Zuhilfenahme der Architekturen oder der Farbe zu bewundern. Die Glasgemälde an der Südseite des Seitenschiffes allerdings (wohl zwischen 1390 und 1400 entstanden) das reine Gegenteil: die Architekturperspektiven müssen dort alles ersetzen, was den Figurengruppen abgeht. Der Stil konserviert Elemente der Kunst der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die sich auch in der Tafelmalerei zum Teil erhalten haben. Die weiträumig gedachten Architekturen, die nicht nur sich unabhängig von dem Figürlichen machen, sondern dieses selbst teilweise in den Bau ihrer Symmetrie zwingen, scheinen dem Schmuck der Chorfenster in der Pfarrkirche in Weiten (Österreich, Abb 230) u. a. verwandt und gehören jedenfalls zu einer größeren, in Bayern und Österreich gleichmäßig tätigen, am Oberrhein geschulten Werkstattgruppe (St. Erhard in Breitenau u. a.), deren dekorative Formenwelt zum Teil italienische Stilelemente aufweist.

Abb. 219. Szenen aus der Heilsgeschichte, Glasgemälde im südl. Seitenschiff des Chors im Dom zu Regensburg, um 1390.

Abb. 220. Szenen aus der Katharinenlegende, südl. Seitenschiff des Domes zu Regensburg, um 1390.

Die Architekturen aber sind da mehr Rahmen für das Figürliche und die Tiefenlinien sind oft nur selbständige Anhängsel an den mit der Bildgrenze verwachsenen Rahmen im Vordergrund. Hier werden die Architekturen zu einem einheitlichen Gehäuse das aber außerordentlich geschickt sowohl mit der Bildgrenze wie mit den Figurengruppen verbaut wird, deren Archaismen übrigens am besten zeigen, daß das architektonische Beiwerk aus zweiter Hand stammt. Daß gleichzeitig auch die Form der Rundmedaillons auf das Gesamtmotiv des Fensterrahmens im Gegensatz zu den älteren Darstellungen keine Rücksicht nimmt,

ist eine auch beim Buchschmuck bereits festgestellte Erscheinung. Der Individualwert des Bildes und seiner Historie tritt gegenüber dem Fensterschmuck zurück (Abb. 220).

Das Farbige ist vom sog. Formalen hier in der Entwicklung nicht zu trennen, die in Regensburg besonders klar in den Gemälden des rechten Seitenschiffs zutage tritt. Wenn man bei den älteren Fenstern des 13. Jahrhunderts die mangelnde klare Scheidung zwischen umrahmendem Vierpaß, den figürlichen Szenen und den zusammenfassenden Vertikalstreifen tadeln wollte, darf man nicht die farbige Einheit übersehen, die durch den gleichartigen, überall sich wiederholenden Wechsel der Farbgrundmotive entsteht und einzelnes nirgends recht in Erscheinung treten läßt. Man nimmt über der Farbenmusik des Fensters nicht das wahr, was im Fenster ist. In der weiteren Entwicklung dient die Farbe der Klarheit der Szenerie: die umgebende Ornamentik in unbestimmten helleren und nur wenig durch Vertikalstreifen gegliederten Farbtönen gehalten, im Hintergrund dagegen in der von gedoppeltem Dreipaß umgrenzten Szenerie massive Lokalfarben, desgleichen die Figuren ebenfalls in leuchtendem sattem Gelb und Blau, Grün und Rot. Auch das Vierpaßmotiv wird dem des vertikal sich aufbauenden Fensters angeglichen. In den jüngsten Werken eine zunehmende Aufhellung und Nivellierung der Farbcharaktere, denen sich auch der reich gemusterte Hintergrund anpaßt. Vielfach treten gebrochene Töne, Violett, Blau, Rot (Krapplack u. a.) auf. Man kann hier

Abb. 221. Fresken in St. Wolfgang bei Altheim (um 1420).

wie in der Miniaturmalerei von einer Art Impressionismus reden, in dem auch dem Freilichtproblem nachgegangen wird. Daß auch die Farbe eine symbolische Bedeutung hat, die vor allem den handelnden Hauptpersonen zugute kommt, darf nicht übersehen werden.

Was an Wandmalereien im eigentlich bayerischen Gebiete erhalten ist, besitzt weder historisch noch künstlerisch eine so große Bedeutung wie die in den Glasgemälden erhaltenen Schöpfungen. Das historische Bild ist natürlich dem der Glasgemälde ähnlich. Böhmische Reminiszenzen des Wenzelstiles lassen die Gemälde in Linden (vor allem die Anbetung der drei Könige) erkennen. In der Oswaldkapelle in Deggendorf scheinen die Errungenschaften südtirolischer Kunst (Wandgemälde in Runkelstein) vorbildlich gewesen zu sein. Ein sehr gutes Beispiel für oberrheinische Einwirkungen (u. a. Konstanz) vom Anfang des 15. Jahrhunderts sind die Wandgemälde in St. Wolfgang bei Altheim. Im ganzen: Bilder an der Wand, aber keine Wandgemälde. Das bedeutsamste und interessanteste dagegen sind die Wandmalereien in der alten Pfarrkirche in Garmisch (Abb. 222, 223). Kleine bescheidene Schöpfungen und sicherlich nicht von einem Meister ersten Ranges, aber doch von einem der mit den neuen Ideen der Zeit in innigerem Zusammenhange steht, als irgendeiner seiner Kollegen in bayerischen Landen. Der Formenschatz ist zweifellos tiro-

Abb. 222. Stäupung Christi, Fresko, alte Pfarrkirche Garmisch.

Abb. 223. Dornenkrönung, Fresko, alte Pfarrkirche Garmisch.

lichen Ursprungs (siehe dort), aber der künstlerische und konstruktive Gedanke des Aufbaues hat in ganz Tirol kein wirkliches Analogon.

Es ist wahrscheinlich, daß ebenso wie das Prinzip auch das Gestaltungsmaterial der an oberitalienische Mosaizistenarbeit erinnernden Architekturen auf eine uns unbekannte Quelle des Südens jenseits der Alpen zurückgeht, die in viel unmittelbarerem Zusammenhang mit italienischen Schulen gestanden haben muß, als alle ähnlichen erhaltenen gleichaltrigen Werke des tirolischen oder bayerischen Kreises um 1420[2]). Unter der dürftigen Hülle volkstümlichen Wesens schimmert der edle Glanz südlicher Renaissance hindurch. Die wohlberechneten sich entsprechenden Posen in den zu Straßenjungen gewordenen „Kriegsknechten"! Auch das bißchen Gotik in den langgestreckten Räumen mit den dünnen Säulen spielt bei solch stillem Gleichmaß aller Raumglieder (die vielen horizontalen) kaum eine Rolle. Die starke panoramatische Erweiterung des Bühnen-

Abb. 224. Dornenkrönung, Fresko, in der Cyprianskapelle in Sarnthein.

bodens in der Dornenkrönung entstammt ebenso südlichen Raumkompositionen wie die Figur Christi, die in ihrer vorsichtig geschlossenen Silhouette des schwer beweglichen, etwas schwammigen Körpers, ein Fremdkörper ist gegenüber der munteren und lauten Beweglichkeit der schlanken übrigen Gestalten. Die Verbindung des schrägen Treppenmotives mit dem zu diesem Zwecke schräg gestellten Architekturgehäuse im oberen Bilde verrät ein nicht gewöhnliches künstlerisches Organisationstalent, das freilich in dieser banausischen Enge nicht recht zur Entfaltung kommen will. Die augenfällige Verwandtschaft der Fresken mit denen in der Cyprianskapelle in Sarnthein (Abb. 224) erklären sich wohl durch die Gemeinsamkeit des Vorbildes, beide Werke gute Beispiele für die mit der lokalen Annäherung an den Süden sich vollziehende Assimilierung an den künstlerischen Geist des Südens beziehungsweise dessen individuellere Umbildung im Sinne des Formenprinzipes des Nordens.

Die Entwicklung der österreichischen Glasmalerei geht im wesentlichen der Bayerns parallel, zumal eine ganze Reihe Werkstätten hüben und drüben in gleicher Weise tätig gewesen sind. Man findet daher einen ähnlichen Stilwechsel, nur daß hier von 1400 ab der Prager direkte Einfluß da und dort, auch in Steiermark und Kärnten, stärker fühlbar wird.

Der dem Fischrachen entsteigende Jonas (Abb. 225) sieht mehr einem dem Gefängnis entschlüpfenden Verbrecher als einem biblischen Helden ähnlich. Die derbe Realistik dieses schwammigen Körpers ist schlechterdings nicht zu überbieten. Aber in dieser breiten Entfaltung der Gliedmaßen, ihrer systematischen Einordnung in ein durch sie selbst bestimmtes Bildprinzip, in dieser sicheren Entwicklung der Erscheinungsmotive der Gestalt von links unten nach rechts oben und der noch an antike Reliefs erinnernden Felsen- und Baumform nach den entgegengesetzten Seiten lebt ein Prinzip künstlerischer Ordnung, das erst die Hochrenaissance in dieser Folgerichtigkeit und sicherem künstlerischem Takt wieder aufgenommen hat. Aber schon damals fand man eine zweite andere Seite der antiken Kunst, in der die Gefälligkeit des Gegenstandes gegenüber der Bildeinheit in dem Vordergrund des Interesses stand. In dem Glasfenster in **Gars** (Abb. 227) die feminine Sentimentalität einer gefallsüchtigen Pose, die gut zu dem Theater der „Wellen“, dem eleganten Kontur des sich neigenden Schiffes paßt, wie auch das brüchige Band des langgestreckten Vierpasses der richtige Rahmen für die etwas verworrene Vielgliedrigkeit des Raumes ist, in dessen lockerem Gefüge der dramatische Vorgang in eine amüsante Landschaftsidylle sich verliert[3]). Die Figuren geben ihr Primat ab an eine ihnen übergeordnete Räumlichkeit.

Abb. 225. Jonas entsteigt dem Fischrachen
Glasgemälde in St. Stephan in Wien (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts).

Die Herkunft dieser beiden gegensätzlichen Stilarten ist zurzeit noch nicht genau festzustellen. Es ist wahrscheinlich, daß die durch Abbildung 225 vertretene Richtung Straßburger Ursprungs ist, während die Werke in Gars Beziehungen zu schweizerischen bezw. oberrheinischen Glasgemälden erkennen lassen. In den dem 15. Jahrhundert bereits angehörenden Wiener Glasgemälden dagegen (Abb. 226, 228) wird man leicht die künstlerischen Analogien zu dem böhmischen Stil der Wenzelzeit in der selbstgefälligen Eleganz der frei den ruhigen Körper lebendig umspielenden Gewandung erkennen, in der Ölbergdarstellung in Ebreichsdorf dagegen[1]) fällt die Verwandtschaft mit den Werken der böhmisch-karolischen Zeit auf.

Abb. 226. Glasgemälde aus St. Stephan in Wien.

Abb. 227. Szene aus dem Leben der heiligen Gertrud. Glasgemälde um 1360, alte Pfarrkirche in Gars.

Abb. 228. „Rex Albertus Romanorum Primus“, Glasgemälde aus St. Stephan in Wien.

Doch sind diese Werke im einzelnen künstlerisch viel zu vorsichtig durchdacht und zeigen zudem allzu selbständige Anlehnungen an den rheinisch-französischen Stil, als daß Prager Kunst als das alleinige Vorbild hier in Betracht kommen könnte[4]).

Die Tatsache, daß hier beide Stile nebeneinander in einem Werke fortbestehen, läßt erkennen, daß alles überragende Persönlichkeiten hier keine richtunggebende Führerrolle gespielt haben und nur relativ langsam das Alte durch das Neue verdrängt wurde. Allerdings beweist die überraschende Klarheit „perspektivischer“ kühner Raumkompositionen in bekrönenden Zierstücken der Glasfenster am deutlichsten, wie leicht man die Lehren des Westens zu begreifen und weiter zu entwickeln verstand (Abb. 226 u. Abb. 228). Besonders diese an italienische Vorbilder noch erinnernden Architekturen weisen ebenfalls, namentlich in den kastenartigen Raumabschlüssen, auf eine direkte Beziehung dieser Künstler zur oberrheinisch-schweizerischen Kunst (Königsfelden) hin.

Abb. 229. Fenster mit Albrecht II. von Österreich in St. Florian (1347—49).

Die Beziehungen der österreichischen Glasmalkunst zu Königsfelden datieren ja nachweislich seit der Regierungszeit Albrechts II. Er erscheint als Stifter eines Glasgemäldes aus Gaming im Stifte

St. Florian, das, zwischen 1347 und 49 entstanden, den ersten starken Einschlag dieser Kunst analog den Regensburger Malereien deutlich erkennen läßt[5]). Auch das Fenster mit Rudolf IV. von Österreich in der Kirche Mariastiegen in Wien, ebenfalls noch aus den fünfziger Jahren, ist hier zu nennen. Diese Beziehungen zu Straßburg und Königsfelden bleiben noch durch die ganze erste Hälfte des 15. Jahrhunderts in Österreich fühlbar. Eines der interessantesten Beispiele sind die Chorfenster in der Pfarrkirche zu Weiten (Abb. 230), die zudem einen Beleg für die Werkstattbeziehungen der österreichischen Glasmalerei zur Regensburger bilden.

Der Stil der Weitener Fenster vertritt eine in Bayern und Österreich verbreitete Kunstrichtung, die man heute nur noch in wenigen erhaltenen Werken kennen lernen kann. Wie in den Glasgemälden so ist auch in den Wand- und Tafelbildern gerade diese Stilsphäre mit die wichtigste und historisch interessanteste, die die Grundlage für die spätere Entwicklung der Malerei am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts vielfach gebildet hat. Diesem Schulkreis gehören an: zwei Tafelbilder in Heilsbronn (Abb. 232), eines in der Sammlung Böhler (Abb. 237), ein Passionsaltar im Stift Klosterneuburg bei Wien (Abb. 235), Christus vor Pilatus im Nationalmuseum zu München (Abb. 233). Von den Miniaturen sind zu nennen: zwei Armenbibeln im Stift St. Peter in Salzburg (Abb. 236) und ein Teil der Wandgemälde von Gurk[10]), in Bayern die Fresken in St. Wolfgang in Altenheim (Abb. 221) u. a. m. Es ist schwer zu sagen, wo die Quelle dieser Formenwelt liegt. Einige der Werke weisen an den Oberrhein, andere dagegen erinnern an jene in Nordfrankreich und Belgien, sowie in England am Anfang des 14. Jahrhunderts gebräuchlichen Stilformen der Miniaturen, wie sie etwa in dem Psalter des heiligen Ludwig oder dem Lektionar Nr. 17 326 der Pariser Nationalbibliothek bezw. seiner Kopie im Britisch. Museum, sowie auch dem sog. Psalter von Petersburg in Brüssel vertreten sind[6]). Da auch hier die künstlerischen Analogien zu dem Meister des Klosterneuburger Hochaltarbildes, wie teilweise selbst noch zu dem Altar des Nicolaus von Verdun festzustellen sind, wird man in diesen Werken die relativ späte Verpflanzung eines in Nordeuropa um 1300 sich ausbildenden Stiles zu erkennen haben, der vielleicht dem von Vitzthum nachgewiesenen belgisch-englischen Kunstkreise entsprossen ist[7]). Entfernt Verwandtes ist deshalb in der kölnischen Malerei um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu finden. Was diese Bilder auszeichnet, ist ein hoher dramatischer Ernst in schlanken, biegsamen Gestalten, ein oft erstaunlicher Reichtum an mimischen Charakterisierungsmitteln, und doch eine Ruhe und Würde im Bilde, ein edelmännischer Anstand überall. Der Raum hat eine seltsam imaginäre Weite, in die die überlangen Gestalten hineinragen, bald in malerischen freien Gruppen, bald in einer an die Hauptfiguren sich anschließenden kompakten Masse geformt. Es steckt in diesen Bildern noch etwas von der lauernden Furcht des primitiveren mittelalterlichen Menschen und doch etwas von dem stolzen Herrschergefühl der Renaissance.

Abb. 230. Ausschnitt aus dem nördlichen Chorfenster der Pfarrkirche in Weiten. (Anfang des 15. Jahrhunderts).

Abb. 231. Kreuzigung Christi, bayerisch (?), um 1400
Sammlung Böhler (München).

Künstlerisch die hervorragendste Schöpfung dieses Kreises sind die Bilder mit der Darstellung des Blutwunders in Heilsbronn (Abb. 232). Ernst und feierlich stehen die Figuren um die als Mittelpunkt klar gekennzeichnete Hauptperson herum, schlanke Gestalten in ganz freier Bewegung mit dem Tiefenraum verwachsen. Überall spürt man diesen kühnen Geist, der die hemmenden traditionellen Stilelemente über Bord wirft und in den sehnigen Gestalten trotz ihrer grazilen Formen eine Unbefangenheit und Sicherheit in der natürlichen Aktion zum Ausdruck bringen, die frei von allen Trivialitäten stets den großen Ernst des weltgeschichtlichen Ereignisses in ihrem Tun fühlbar zu machen wissen. Die Kreuzigung der Sammlung Böhler (Abb. 231) kopiert in freier Weise die Kompositionen dieses Meisters, nur verliert sie die diskrete Charakteristik feinster Linien und glaubt ihre vornehme Prägnanz durch die mimische Drastik stark individualisierter Gesichter übertrumpfen zu können. Die Gebärde des das Spruchband haltenden Armes des Hauptmanns wirkt trotz der Steifheit der Gelenke so groß, weil in den Windungen des weißen Streifens seine Energie erst wirklich Gestalt gewinnt und sich in der Unendlichkeit des unsichtbaren Raumes und sein stilles unheimliches Pathos verliert. Die eifrige Beschreibung aller Biegungen und Verschiebungen der Gelenke in den komplizierteren Kurven des ausgestreckten Armes des Gegenstückes bedeutet auch hier einen unersetzlichen Verlust, den die Bereicherung der künstlerischen Anschauung nicht aufzuheben vermag. Die zusammensinkende Madonna mit den langgezogenen welligen Kurven in der breiten Masse des Körpers läßt natürlich erkennen, daß hier ebenso wie in der Gestalt Christi ein der ursprünglichen Formenwelt nicht ganz entsprechender Stil das Vorbild abgegeben hat, der, wohl vom Rhein stammend, auch sonst in bayerischen Werken nachzuweisen ist[8]). Es ist im Hinblick auf die Glasgemälde (Abb. 219), sowie die Tatsache, daß in Oberbayern wie im Fränkischen ähnliche Werke nachzuweisen sind, wahrscheinlich, daß Regensburg der zwischen Nordwest und Südost vermittelnde Ausgangspunkt dieses Stiles gewesen ist.

In dem Tafelbilde (Abb. 233) des Nationalmuseums in München, Christus vor Pilatus darstellend, macht die weltmännische Eleganz einem derberen, volkstümlicheren Ton, einer breiteren Erzählungsweise Platz, die sich auch der gebundeneren Form der Darstellung der älteren Zeit bedient.

In den Kompositionsformen weist manches klarer nach dem Oberrhein, dem Stilkreis von Königsfelden und der Heidel-

Abb. 232. Das Blutwunder, bayerisch (?), um 1360, Heilsbronn bei Nürnberg.

berger Manessehandschrift. Die hausbackene Sanftmut mit der hier der Auftakt zum Drama Christi gegeben wird, läßt doch auch einen beachtenswerten Reichtum psychologischer Charakteristik erkennen: Die peinliche Verlegenheit des dickbauchigen schlauen römischen Adepten, die läppische Angst des bedienenden Buben, das blöde Gaffen seines Hintermannes, der mitleidsvolle Ernst des antike Vorbilder verratenden Philosophenkopfes des Begleiters Christi, dessen wehmutsvolle Ergebenheit, die ehrliche Entrüstung des Zuschlagenden hinter Christus, die kalte Gemessenheit des heranschreitenden Kriegsknechtes dahinter usw. In dieser bescheidenen Meisterschaft werden die Reste klassischer Reliefkompositionen trotz mancherlei Dissonanzen in dem Gemälde, zu einem der edelsten Zeichen süddeutscher Kunst. Denn die Mimik bleibt hier nicht auf Gesicht und Hände beschränkt, sondern die Gesamterscheinung der Figuren gibt jeweils das entsprechende Bild. Wie in dem Heilsbronner Gemälde (Abb. 232) aber stört der Reichtum differenzierender Charakteristik nicht den schlichten Ernst des Bildgesichtes. Nur die wackeligen und verworrenen Beinsilhouetten, die so gar nicht zu den relativ sicheren Bewegungen des Oberkörpers passen wollen, lassen erkennen, daß die Kompositionsformen aus zweiter Hand stammen. Gegenüber der analogen Komposition im Königsfeldener Antipendium zu Bern (siehe das Kapitel über Schweiz und Oberrhein) hat die Geste etwas geschwätziges in diesem reichen Wechsel, während dort alles einzelne zurückgehalten ist gegenüber der spannenden Dramatik im Ausdruck der beiden Hauptpersonen.

Auch in Österreich, im Stift Klosterneuburg, ist ein etwas jüngerer Zeuge dieser Stilgattung erhalten (Abb. 235), nur sind die Gruppen hier lockerer, die Bewegungen freier, wobei das Prinzip der perspektivischen Tiefendarstellung des landschaftlichen Raumes vermittels systematischer Verkleinerung der Figuren noch geschickter verfolgt wird. Die Beweinung Christi ist in Anlehnung an die entsprechende Komposition des Meisters des Hohenfurther Heilszyklus entstanden.

Auch in der Miniatur lassen sich Analogien zu diesem Stile nachweisen, der seine Einwirkungen hier sogar bis am Anfang des 15. Jahrhunderts noch fühlbar werden läßt. Die Armenbibel (Abb. 236) der Stiftsbibliothek in St. Peter in Salzburg, die um 1420 entstanden sein mag, konserviert den Stil der genannten Bildwerke in der

Abb. 233. Christus vor Pilatus, bayerisch-österreichisch, um 1350, München, Nationalmuseum.

Abb. 234. Christus vor Pilatus, Glasgemälde, Wien, St. Stephan, erste Hälfte des 14. Jahrh.

Abb. 235. Kreuzigung mit Passionsszenen, um 1370, Wien, Stift Klosterneuburg bei Wien (Hintergrund spätere Zufügung).

zeichnerischen Darstellung der Armenbibel. Aber die „ungeschulte“ Hand, die frei ihre Vorlagen in diese anspruchsloseren Formen bringt, verdient doch in rein künstlerischer Hinsicht noch ein besonderes Interesse, weil hier bei einer erstaunlichen Treffsicherheit und spielenden Leichtigkeit mit einem Minimum von künstlerischem Materialaufwand die so lässig herumstehenden Gesellen, die Lockerkeit ihrer Glieder durch Konturen charakterisiert wurden, die auch das wechselvolle Spiel des Lichtes zu gestalten wissen und in der Natürlichkeit und Zwanglosigkeit ihres Daseins all dem widersprechen, was die Gotik um diese Zeit für gut und schön gehalten hat. Dieser Stilkreis bildet wohl mit die wichtigste Grundlage für die Hauptwerke bayerischer Tafelmalerei, dem sog. Altmühlendorfer Altar (Abb. 237). Gewiß macht sich hier ein durch Südtirol vermittelter italienischer Einschlag stark bemerkbar. Das Breitformat des Bildes, das ernste, sichere Auftreten dieser Gestalten, ihr festes, zielbewußtes Zugreifen, dazu die ungesuchte Würde sibyllenhafter Frauen und der prophetische Ernst der Männer gibt der Schöpfung zweifellos viele italienische Züge. Trotzdem ist ihr Charakter durchaus nordisch, auch wenn die Figur des Hauptmanns stilistisch nicht so aus der Rolle fallen würde. Der Vergleich mit dem unter oberrheinischen Einwirkungen stehenden Kreuzigungsbilde in Klosterneustift bei Brixen[9]), läßt allerdings das Italienische in den einzelnen Figuren besonders augenfällig in Erscheinung treten und gewiß ist auch hier die monumentalere geschlossenere Bildform trotz der imposanteren Massenentfaltung, die klare ruhigere künstlerische Aussprache etwas, was zu Zweifeln an der bayerischen Herkunft von Bild und Künstler führen könnte. Trotzdem bleibt der für die bayerische Kunst charakteristische Eklektizismus auch hier fühlbar und läßt sich auch im einzelnen verfolgen. Die Madonnengruppe links geht auf eine ältere, schon in dem Böhlerschen Kreuzigungsbildchen zu findende Gruppe zurück. Der Hauptmann rechts ist sicherlich tirolischen Ursprungs, während der Kirchenvater dahinter die Anlehnung an giotteske Gestalten nicht verleugnet. Zudem: Die einzelnen Gestalten versprechen mehr als das Bildganze schließlich halten kann. (Das Lanzenmännlein wird zwischen Kreuz und Gruppe rechts eingezwängt, das Spruchband rechts weiß als verlegenes Füllwerk nicht recht, wohin es gehört und stößt daher überall an.)

Neben dieser einen Hauptgruppe ist eine zweite, in Bayern wie Österreich vorkommende Gruppe zu nennen, deren Stilwurzel ganz in der französischen Kunst zu suchen ist und teils von dem Kunstkreise des Jean Pucelle u. a. ihren Ausgangspunkt nimmt, teils die Formen der klassizierenden Frühgotik kultiviert.

Diesen Stil vertritt die herrliche Armenbibel

Abb. 236. Lateinische Armenbibel, a. IX. 15, Stift St. Peter, Salzburg.

(Taf. XIX 2), jenen die Concordantia Caritatis in dem Stift Kloster Lilienfeld (Abb. 244). Die zarten Töne, die da von dem kaum sichtbaren Geäste der Konturen umfangen werden, formen in edel drapierten, klassischen Gewandungen schlanke Glieder zu zarter Schönheit, die mit der weichen Anmut der französischen Meister dieses Kreises wetteifern. Man könnte hier von der Geburt eines impressionistischen Zeichenstiles sprechen, denn der Stift vermeidet, wo es nur irgendwie geht, durchgehende Konturen, taucht in wohlige Schatten unter oder verliert sich im stillen Glanze des Lichtes. Es ist die Stilsphäre, aus der auch der Meister von Hohenfurth in Böhmen herausgewachsen ist. Daher ist es nicht zu verwundern, daß der demselben Kreis entwachsene Meister des sog. Pähler Altarwerkes im Münchener Nationalmuseum auch Beziehungen zu böhmischen Werken erkennen läßt. Auch der ganze Kompositionstyp läßt sich in Böhmen nachweisen (Abb. 239), wie ja auch bezeichnenderweise die spätesten Ausläufer dieser Richtung fast ganz dem Einfluß Pragischer Kunst unterliegen.

Abb. 237. Kreuzigung in Altmühlendorf, bayerisch, um 1425 (nach Fischer).

Das bedeutendste um die Jahrhundertwende entstandene Werk ist der sog. Pähler Altar (Abb. 238). Die Analogien zum Meister des Hohenfurther Heilszyklus sind da unverkennbar. Die in Hohenfurth befindliche Kreuzigung (Abb. 239) versucht die feine Lyrik des Münchener Bildes in die Dramatik des Wittingauer Meisters zu übertragen, aber der sentimentale Zug, der nun in die der Typik des Wittingauer Meisters ähnlichen Gesichter und die aufdringlichen Gesten kommt, von der Vergröberung der Silhouetten ganz abgesehen, rückt das Bild weit ab von diesen stilleren Elegien, in denen eine zarteste Empfindsamkeit von bedrängten Herzen spricht. Gegenüber den lebhaften Monologen des Schmerzes in dem Hohenfurther Bilde tritt freilich besonders bei dem Johannes eine etwas konventionelle Geste in Erscheinung, die für die Bestimmung der künstlerischen Herkunft des Werkes von Wichtigkeit ist. Es ist möglich, daß das Hohenfurther Werk auf das Münchener zurückgeht, aber nicht umgekehrt, falls eben nicht für beide eine dritte, uns unbekannt gebliebene Vorlage angenommen werden muß. Insoferne bildet die Kreuzigung im Münchener Nationalmuseum einen der interessantesten Belege dafür, daß die Kunst des Hohenfurther Meisters ihren Ursprung in dieser auf einer einheitlichen französischen Stilsphäre sich aufbauenden Gestaltungsweise zu suchen hat. Daß es sich um ein originales Werk der Salzburger-Bayerischen Schule handelt, erscheint im Hinblick auf die vielfachen Beziehungen zur gleichzeitigen Miniaturmalerei außer Zweifel. Als stilistisches Vorbild muß auch hier der Kreis livre d'heures des Jean Pucelle in der Kollektion Rothschild genannt werden[10]). Man kann die Komposition der beiden Hauptfiguren förmlich aus den Bildern des französischen Meisters zusammensetzen. Die Figur der Maria ist in den wesentlichsten Teilen fast eine Wiederholung der Maria in der Kreuzabnahme, der untere Teil der Gewanddraperie des Johannes fast das Spiegelbild der analogen Partie des kreuztragenden Christus, auch die Gebärde des Johannes ist eine bei Jean Pucelle fast stereotype Geste. Wie weit die Selbständigkeit des Künstlers gegenüber der Vorlage reicht, ist schwer zu sagen. Es scheint übrigens, daß auch hier Königsfelden (siehe den Teppich in Bern) den Vermittler zwischen Ost und West gemacht hat. Daß der Christus das Vorbild des Meisters des Hohenfurther Heilszyklus im Sinne etwa des französischen Stiles der Epoche Karls VI. modifiziert (vgl. den Christus in dem Werke des Jean Pucelle, Abb. 204), zwingt nicht nur die Entstehung des Werkes relativ spät (um 1410) anzusetzen, sondern beweist auch, wie geschickt man heterogene Stilelemente einer viel älteren Formenwelt mit der der jüngeren zusammengruppiert. Die wilde Dramatik Jean Pucelles verwandelt sich hier in die zarteste Lyrik, der alle Ecken und harten Winkel zuwider sind. Doch gilt auch für dieses Werk, wie für alle späteren Nachkömmlinge der klassizistischen

Abb. 238. Kreuzigung, sog. Pähler Altar, um 1400, München, Nationalmuseum
(nach Hanfstängl).

Abb. 239. Kreuzigung aus dem Kreise des Wittingauer Meisters, Stift Hohenfurth, um 1400
(nach Ernst).

Kunst des 14. Jahrhunderts: mit der zunehmenden Bedeutung der Einzelfigur und der Sorgfalt ihrer Einzeldurchbildung vermindert sich der Sinn für ein bildmäßiges Zusammenwirken ihrer Erscheinungsmotive untereinander. Die Außensilhouetten der Gestalten stehen deshalb vielfach im Gegensatz zu der reichen Eleganz der Innensilhouetten. Die charakterisierende Mimik und mit ihr die Persönlichkeit als solche tritt in den Vordergrund des Interesses, das Mittelalterliche bleibt allein die stimmungsmäßige Einheit. Das war an dem Bild das Moderne, durch das der Kunst des Meisters von Wittingau der Boden bereitet wurde. Freilich verfällt man in dem jüngeren bayerischen Bilde ins andere Extrem (Abb. 240): man übertrumpft die Dramatik des Vorbildes durch die wildesten Gebärden und die sich aufbäumenden Kurven in den Leibern, hinter denen der schlangenartig gekrümmte Weg im bleichen Lichte aus dem gewittrigen Halbdunkel des Bildes das Körpermotiv hervorholt. Diese wilde Gebärde ist von da ab das auszeichnende Charakteristikum der bayerischen Kunst für das ganze 15. Jahrhundert geworden. Auch in der Auferweckung der Drusiana von der gleichen Hand, wir der Form und dem Prinzip des Wittingauer Meisters in einer höchst persönlichen Weise nachgegangen. Die Riesengestalt des Johannes, die langen Finger ans Buch gelegt, zwingt förmlich mit den Augen seine geheimnisvolle Wunderkraft zur Tat. Tief unter ihm, von hochragenden Architekturkulissen beschattet, tauchen aus Rembrandtschem Halbdunkel die still verwunderten Köpfe zweier Gestalten auf, von denen der eine mit wortlosem Staunen die Goldbrokatdecke von der Bahre gleiten läßt, indes Drusiana wie ein beschworener Geist vom Tode zum Leben zurückkehrt. Der räumliche Aufbau ist völlig frei von allen rationalistischen Tendenzen oder perspektivischen Künsten, ganz im Sinne des Vorbildes. Der große Reiz dieser Werke liegt vor allem in dem Immateriellen der Größe ihrer Räumlichkeit. Es ist ein sicherer kühner Instinkt, der die geistigen Potenzen überall zur rücksichtslosen Geltung bringt und die schlichte Natürlichkeit der Erzählung durch eine Rembrandtsche Farbenmystik zur religiösen Dichtung macht. Die Handlung wird zu einem spannenden Zustand, in dem nicht die einzelnen Figuren, auch nicht die Stimmungsmache gefälliger Posen wirkt, sondern trotz der mimischen Differenzen das in allen Figuren sich stets wechselnde Grund-

Abb. 240. Kreuzigung, bayerisch, um 1420, Bayer. Nationalmuseum, München.

Abb. 241. Auferweckung der Drusiana, Bayer. Nationalmuseum, München.

motiv der erwartungsvollen Frage, die nirgends ihre Antwort schon gefunden hat. Es wird in diesen Bildern, ähnlich wie in denen Giottos, nicht alles gesagt; es bleibt ein ungeklärter, unerklärter Rest vorhanden, eine große Frage nach jener rätselhaft unheimlichen Macht, die aus dem nächtigen Halbdunkel heraus in den handelnden Menschen Gestalt gewinnt. Insoferne bleibt das Bild eines der interessantesten Werke der neuanbrechenden Zeit, in dem sich ein gutes Stück mittelalterlicher pantheistischer Mystik erhält. Die Unbeholfenheit in der Schilderung gegenständlicher Einzelheiten spielt gegenüber dieser klugen Bildorganik keine große Rolle.

Daneben hat auch die direkte Beziehung zu den südlichen Provinzen Italiens bestimmend auf das Bild bayerischer Kunst eingewirkt. In dem Tod der Maria aus dem Weildorfer Altar (Abb. 243) geht die Erscheinung der Hauptgestalt auf dasselbe Vorbild zurück wie die der gleichen Darstellung in Raudnitz, während man in der Komposition der heiligen drei Könige im einzelnen wie im ganzen einen vom Oberrhein vormittelten, ähnlich auch in Südtirol vorkommenden Typ zu erkennen hat.

Diese Verbindung von oberrheinischen und pragischen Stilelementen ist auch für eines der schönsten Werke Salzburgischen Stiles, das Rauchenbergische Epitaph in Freising, entscheidend gewesen[11]) (Abb. 242). Es steckt viel von dem Repräsentativen südlicher Kunst in diesen Bildern. Aber neben dem edelmännischen Stolz des Italieners, der stille, glaubensmächtige, grüblerische Ernst des Deutschen, wie die anmutsvolle Koketterie und Lebensgewandtheit unserer westlichen Nachbarn. Man denkt an Holbein, wenn man diese stolze Ruhe und Eleganz der Madonna sieht. Die Sorglosigkeit, mit der die Figuren in ihren harten Einzelsilhouetten ohne den Gedanken an eine bildmäßige Verbindung einfach nebeneinander gestellt sind, ist das charakteristische Zeichen der neuen Zeit. Über die künstlerische Herkunft dieses Stiles gibt der Altar in Altmühlendorf einerseits (Abb. 237) und die Brixener Kreuzigung anderseits genügend Aufschluß. Es ist eine Umbildung der Formenwelt des Altmühlendorfer Altarbildes durch jene vom Oberrhein und Prag hier zusammentreffenden neuen Kunstanschauungen. Man kann diesen langsam sich bildenden Rationalismus in der Behandlung des Standmotives der einzelnen Figur leicht verfolgen und sich dabei überzeugen, daß da nicht auf der ganzen Linie ein Fortschritt zu verzeichnen ist. Die „Gotik“ kam in der hl. Agnes der Streichenkapelle (Taf. XVIII) gegenüber dem Flügel des Pähleraltares (Taf. XVIII) mit der hl. Barbara in dem vorsichtigen Zusammenwachsen weicher Kurven nur verschämt zum Ausdruck gegenüber der sinnlichen Vollkraft

Abb. 242. Mittelstück des sog. Rauchenbergischen Epitaphs, Klerikalseminar Freising (zwischen 1420 und 1430).

des fleischigen Körpers und der relativen Freiheit seiner Glieder. Die erhobene Hand und der nach oben gewandte Kopf sind ganz unabhängig von dem übrigen Aufbau der Gestalt. In der Figur der heiligen Barbara wird mit einer peinlichen Gewissenhaftigkeit jede Form, jede Bewegung im Pianissimo aus der Gesamtgestalt entwickelt. Die Kurve des sich neigenden Kopfes setzt schon links unten an und zieht im großen stillen Bogen über den Arm nach oben, wo der Turm so riesenhaft über den diskreten Glanz des Goldes in unsichtbare Weiten wächst und die Finger im melodischen Spiel über den Rücken des Turmes wie über die Saiten einer Harfe gleiten. Diese Seligkeit stiller Weisen spielt nicht nur über das im Traume versunkene Antlitz der Heiligen, sie klingt auch in dem weichen Rhythmus aller Teile wider. In dieser Wohlausgeglichenheit und Harmonie wetteifert die Gestalt ohne das Prätenziöse einer bestimmten Stilgattung mit den edelsten Werken griechischer Kunst. Das träumerische Schreiten eines bescheidenen Wesens wird nirgends zur Handlung, sondern zum stillen Feiergesang, in dem der formale Aufbau fast allein die leitende Stimme hat. Aber das Sichtbare will nirgends recht zu greifbarer Gegenständlichkeit wie in den griechischen Statuen sich verdichten, sondern zieht einen Dämmerschein braungrüner Töne über die Glieder, um in sanften Weisen das Lied der Seele rein zur Wirkung zu bringen.

Der übersinnliche Lebensgedanke des Nordens findet sich hier mit der schönheitsseligen griechischen Welt in einem seltenen Augenblick zusammen, in dem der „Stil" jene zeitlose Größe erhält, die diese Heilige auch neben ihrer berühmteren Schwester in Santa Maria Formosa bestehen läßt. Diese Barbara hat innerhalb wie außerhalb der deutschen Kunst nicht ihresgleichen. Die Madonna des Rauchenbergischen Epitaphs (Abb. 242) schildert den Wandel: die sichere Disposition der Glieder: die Gewandung ist Dienerin ihrer aus den statischen Unterschieden abgeleiteten Bewegungs- und Erscheinungsdifferenzen. Das Gehen ist zum repräsentativen Stehen geworden, die körperlich-sinnliche Existenz betont ihren Eigenwert gegenüber der Ausdrucksmacht der Seele; die freien Bewegungen von Armen und Gesicht müssen das ersetzen, was dem formalen Zusammenhang im ganzen verloren gegangen ist. So weit sind Pragische Werke nie gegangen. Man wird deshalb auch in den Schulwerken der Wenzelschen Zeit solch verzettelte Silhouetten wie die des Johannes nicht finden. Ein Blick auf die heilige Barbara lehrt, was verloren wurde. Auch die schönen Nürnberger Werke haben darunter zu leiden. Doch war auch der Gewinn nicht gering. — Der Stil wirkt übrigens besonders im Österreichischen (Kärnten und Steiermark) überraschend lange nach und hat sich zum Teil bis Ende des Jahrhunderts hier gehalten.

1) Hl. Agnes, aus der Kapelle der Einöde Streichen (Pfarrei Grassau) (bayerisch, um 1410, unter südtirolischem und italienischem Einfluß).

2) Hl. Barbara, Flügel des Pähleraltars München, Nationalmuseum (bayerisch, um 1410, unter französischem Einfluß).

Die Miniaturmalerei Bayerns und Österreichs ergibt künstlerisch durchaus das der Tafelmalerei entsprechende Bild; die Beziehungen und Einflüsse sind die gleichen, besonders der böhmische Einschlag wird hier frühzeitig und stark fühlbar. In Österreich wie in Bayern sind Handschriften direkt aus Böhmen bezogen und in den alten klösterlichen Bibliothekbeständen nachweisbar[12]). Immerhin ist der Inn auch eine Art künstlerischer Grenze zwischen beiden Ländern. Das vermittelnde Glied bildet die für beide Teile gleich wichtige Schreibstube Salzburg, die ihre Wirksamkeit nach beiden Seiten gleichmäßig verteilt. Hat Österreich den Vorzug einer verfeinerten, sich zum Teil auch unmittelbar an französischen und später italienischen und niederländischen Vorbildern orientierenden Miniaturenkunst, so überragt Bayern

Abb. 243. Altar aus Weildorf, bayerisch (1419),
(Verkündigung, Anbetung der Könige, Tod der Maria) der Kapelle des Waisenhauses St. Klara zu Freising.

alle andern deutschen Länder durch die urwüchsige Originalität seines lokalen Stiles auf diesem Gebiete, der seit dem dritten Jahrzehnt selbst für die Miniaturmalerei eines der wichtigsten Kunstzentren Österreichs, Melk, von großer Bedeutung wurde. Da die Verbindung mit der älteren französischen Kunst sich in Österreich am ehesten nachweisen läßt, wird diese Kunst besser zuerst behandelt, Melk, Klosterneuburg, Wien u. a., sind neben Salzburg die wichtigsten Kunstzentren der Illuministen.

Die Miniaturmalerei scheint in Österreich schon seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine eigene Heimstätte gefunden zu haben, die, wenn auch nicht frei von Einflüssen böhmischer Kunst, doch einen ganz selbständigen Ast an dem großen Baume der europäischen bzw. deutschen Kunst bildet. Jedenfalls war der Landesregent, Erzherzog Albrecht II., schon 1395 in der Lage, eine prachtvolle Handschrift, die den böhmischen nichts nachgab, das Rationale Durandi (Abb. 271) von einem heimischen Meister herstellen zu lassen. Man kann zwar nicht sagen, daß schon hier der Nationalcharakter oder lokale Grundeigentümlichkeiten sich mit volkstümlichen Zügen finden lassen, ähnlich wie in Bayern und im Salzburgischen. Aber die vom deutschen Westen und Frankreich her übermittelte neue Formenwelt wird doch ganz selbständig interpretiert. Die Zahl der in Österreich lokalisierbaren Handschriften dieses Zeitraumes ist freilich nicht groß. Doch läßt sich ihre bedeutsame

geschichtliche Rolle in Umrissen bereits erkennen, ohne daß wir in der Lage sind, bestimmte Kunstmittelpunkte in ihrer künstlerischen Sonderart irgendwie näher charakterisieren zu können.

Auch ikonographisch müssen die allgemeinen Neuerungen vermerkt werden, in der Erkenntnis, daß auch die Bilderwahl und Anordnung Ausdruck des neu sich orientierenden Interessengebietes sind. Die Prachthandschriften spielen da eine relativ geringe Rolle als vielmehr die volkstümlich religiösdidaktischen Handschriften, die biblia pauperum, das speculum humanae salvationis und die concordantia caritatis neben der concordantia novi et veteris testamenti und der neuaufkommenden biblia picturata[13]). Es ist ein sozialistischer Zug, der zu der Anfertigung und Verbreitung der Handschriften trieb. Jeder Luxus ist vermieden. Es kommt nicht auf die künstlerische Kraftleistung an, sondern auf die Allgemeinverständlichkeit dieser bildlichen Mitteilung. Der Symbolismus und rein repräsentative Charakter tritt in dem Bilderkreis zurück und macht einem Historizismus Platz, der an Stelle der bloß typologischen Analogien zwischen dem Alten und Neuen Testament, die innere Gesetzlichkeit der Heilsgeschichte einerseits durch die Art der Bildergruppierung, andrerseits auch durch die drastische Realistik des Ereignisses glaubhaft zu machen versucht. In den Prophetensprüchen des Alten Bundes offenbart sich seit alters die göttliche Heilsbestimmung. Aber in den ihnen angewiesenen kleinen Medaillons werden sie zur Nebensache herabgedrückt gegenüber der umständlichen Erzählung und Beschreibung der typologisch sich entsprechenden Historien. War in dem Altaraufsatz von Klosterneuburg noch die Stufenfolge der Zeiten, die Zeit vor der Gesetzgebung Mosis, ante legem, die während der Herrschaft Mosaischer Gesetze, sub lege, und die Zeit der Erfüllung des Heils, sub gratia, in der Gruppierung der Darstellungen zum Ausdruck gebracht, so wird nun diese Sonderung zumeist aufgegeben. Die alttestamentlichen Szenen sind nicht die Christi Dasein vorbereitenden, sondern beweisenden Historien. Sie bilden gewissermaßen die Eideshelfer für die auch formal im Mittelpunkte stehenden Szenen aus dem Leben Christi. Die Schrift entfaltet eine fast auffällige erklärende Beredsamkeit hierbei. Was die Kunst an übersinnlicher Ausdruckskraft verliert, muß das geschriebene Wort ersetzen. Die alten Beischriften unter den Evangelisten-Darstellungen waren mehr eine wörtliche Exemplifikation der seelisch-geistigen Charaktere, deren starkes Pathos und besonderer Inhalt in der Figur bildliche Gestalt erhielt. Nun gibt die Schrift beweisende Worte, sie will Tatsachen

Abb. 244. Concordantia caritatis, Stift Lilienfeld, (um 1360). Cod. 151, Gruppe 96 (nach H. Tietze).

beschreiben. Die Schrift ist nur eine eindringlichere Wiederholung der Historie. Das Bild wird wichtiger wie die Schrift. Der Wert des Bildes liegt bereits in seiner isolierten Wirklichkeitsexistenz und der formale Zusammenhang heterogener historischer Szenerien beginnt immer verloren zu gehen. Der Rationalismus sucht gegenständliche Klarheit. Man macht sich bei diesen Absichten betreff des künstlerischen Zusammenhanges nicht viel Kopfzerbrechen. Der Zusammenhang, glaubte man, sei aus der Handlung ja ersichtlich (Abb. 245, 246). (Weiteres Beispiel Abb. 260: Der auferstehende Christus in der Mitte, der aus dem Fischleibe auferstehende Jonas und der vom nächtlichen Lager auferstehende Samson, unten die Frauen am Grabe, links hinten der Joseph, rechts die Braut den Bräutigam suchend.)

Dieses Bedürfnis zum didaktischen Beweis wendet sich an die natürliche Erfahrung, an das Naturgefühl. Deshalb wird in der Concordantia Caritatis fast die ganze, die Jahrhunderte hindurch geschaffene Symbolik und Typologie zu einem Ganzen verwoben, das in drei Reihen übereinander derart sich aufbaut, daß die oberste Reihe die neutestamentlichen, die mittlere die alttestamentlichen und die unterste zwei Darstellungen aus dem Naturleben, vor allem

Abb. 245. Biblia pauperum: Judas empfängt das Geld (Mitte); Joseph wird an ismaelitische Händler verkauft, Joseph wird an Potiphar verkauft (seitlich), Wien, Hofbibliothek, Nr. 1198.

Abb. 246. Biblia pauperum (von oben links nach rechts unten): Jakobs Traum von der Himmelsleiter, Aufnahme Enochs ins Paradies, Christi Himmelfahrt, Helias Himmelfahrt, Wien, Hofbibl. c. 370.

dem Tierleben, enthält. Das speculum humanae salvationis wird zur reinen Heilslehre (Abb. 247), die dem Menschen Gnade und Verheißung in einem trostreichen Buche recht eindringlich vor Augen führen soll. Die menschliche Erlösung spielt in dem bekanntesten Werke dieser Gattung, dem speculum Kremsmünster, die ausschlaggebende Rolle. Deutsche Verse, Parabeln wechseln mit mystisch aufgefaßter Naturgeschichte (Vogel Strauß als Vorbild Christi u. a.). Beginnt aber hier bereits die Prägnanz der Schilderung durch eine etwas gezwungene Dialektik bei der Herstellung der Beziehungen zu leiden, so wird andrerseits das Bild immer mehr zur historischen und formalen Individualität (Abb. 246). Die letzte Frucht dieses Historizismus ist daher die biblia picturata, die nur den Bibeltext als Historie illustriert und ihren Gesamtbestand als kontinuierlich sich entwickelndes Ereignis in der Bilderfolge begreift.

Diese didaktisch-allegorische Spintisiererei hat natürlich nicht nur in den Miniaturen, sondern auch in den Wandgemälden und dem vornehmeren Schmucke im Rittersaal, dem Wandteppich, sich geltend gemacht. In dieser Profankunst tritt die Malerei ja am ersten in Beziehung zum Leben der Persönlichkeit und erzählt von ihren Tugenden, ihrem Reichtum, ihrer Gelehrsamkeit. So wirkt die kirchliche Symbolik überhaupt auf die Darstellung menschlichen Lebens und Empfindens ein. Das zarte Lied minnender Liebe

Abendmahl

Mannalese

Darstellung der Kirche als Mutter des Heils

Allegorische Gestalt des Glaubens

**Abb. 247. Speculum humanae salvationis, Kremsmünster (nach einer Nachzeichnung von Heider).**

erscheint daher ganz in allegorisch-didaktischer Verbrämung in dem berühmten Teppich zu Regensburg (Abb. 252), wo die allegorische Gestalt der Liebe, thronend auf Adler und Löwen inmitten der Liebespaare, in Erinnerung an die große Babel der Offenbarung entstanden ist. Stilistisch steht der Teppich noch dem späten Wenzelstil nahe.

Auch läßt sich hier diese neue Orientierung der künstlerischen Gestaltungsgrundsätze besonders gut verfolgen, wo die Zeit die dichterische Phantasie mit den originellen Resten germanischer Helden- und Göttersagen der religiösen Didaktik in reizvollen Allegorien unterwarf. Die Waldgötter beginnen zivilisierte Menschen zu werden, die in der träumerisch-zierlichen Pose des Höflings die phantastischen Tierungeheuer, die „Laster", mit Ruten vertreiben, während rechts einer mit dem liebenden Blick der Minne zur Tugend (Einhorn) sich bekehrt (Abb. 248). Aber dieses Ethos der Allegorie entwickelt sich doch fast rein aus den überkommenen Vorstellungen und das Kirchliche hat hierin noch keinen Platz. In dem musikalischen Rhythmus der abenteuerlichen Silhouetten führt die moderne Welt ihren heiteren Reigen auf und doch zieht der wunderliche Zauber der alten in dies seltsame Getriebe still herein. Das Wellengekräusel der Hintergrundsblätter bildet das ungeklärte, ungeordnete Leben aus dem der lockere Reigen der Gestaltengruppe zur sicheren Organik sich entwickelt. Das verliert sich am Anfang des 15. Jahrhunderts.

Abb. 248. Wandteppich aus Schloß Straßburg in Kärnten um 1370.

(Abb. 249). Hier füllen die Blätter den leeren Raum zwischen den einzelnen Gestalten aus. Die Waldmenschen, die in dem Teppich des Regensburger Rathauses den in ihr Reich eingedrungenen Jäger aufgreifen, sind nur mehr handelnde Figuren der Historie, der Boden, die verschiedenen Arten der Bäume erscheinen gleichfalls als Sondermotive, die den von den Figuren nicht beanspruchten leeren Raum füllen, ohne den geringsten Bezug zu den aus ihren Bewegungen sich ergebenden Motiven. Aber auch da, wo der ornamentale Charakter, wie in dem Baseler Teppich beibehalten ist, wird der motivische Zusammenhang der Teile ganz übersehen. Der Boden, die Figuren usw. charakterisieren sich nach dinglichen Einzelexistenzen und auch die Szene wird zur reinen Historie [13]).

Abb. 249. Wandteppich im Museum in Basel (nach Schweitzer um 1410).

Wie die geistigen Grundlagen dieser Bilderzyklen andere zu werden beginnen, so auch ihre sinnlich formalen. Nirgends läßt sich vielleicht besser als in den Miniaturen erweisen, daß die besondere Weltanschauung, die sich in der Auswahl des Inhaltes der Darstellung und ihrem geistigen Gehalte äußert, auch ihre Wirkung auf das rein künstlerische Denken ausübt. Die Natur soll, wie in Konrad von Megendorfs „Buch der Natur" auch den „ainvaltig pfaffen", der nicht viel von ihr weiß, belehren. Der Geistliche zumal wird als Lehrer und geistiger Führer entthront, und der kritische Geist des Naturwissenschaftlers sucht mit eigenen Augen Gottes Wesen im freien Anschauen seiner Werke [14]). Die Entdeckung der Landschaft in der Miniaturmalerei geht mit diesen Wandlungen Hand in Hand, ebenso wie die Loslösung vom traditionellen Bildertyp und seine Einkleidung in die Szenerien

Abb. 250. Wandteppich im Rathause zu Regensburg. Waldmänner und Jäger, bayerisch (?), 2. Hälfte des 14. Jahrh. (nach Lessing-Wasmuth).

Abb. 251. Wandteppich um 1410, Frankfurt, Kunstgewerbemuseum (nach Lehnert).

der alltäglichen Gegenwart, die Schilderung ihrer kleinen Vielgestaltigkeit wird wichtiger als die der großen Einheit. Man pflegt diesen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sich vollziehenden Wandel zumeist irrtümlicherweise erst in den Anfang des 15. Jahrhunderts festzulegen.

Über die rein künstlerische Gruppierung des bayerisch-österreichischen Handschriftenmaterials [15]) ist natürlich ganz ähnliches wie über die Tafelmalerei zu sagen, doch sind hier die Nachwirkungen des Stiles des 13. Jahrhunderts länger fühlbar, da in den entlegeneren klösterlichen Schreibstuben die Tradition durch die bequeme Benutzung vorhandener älterer Vorlagen durch dilettantische Kräfte leichter aufrecht erhalten bleiben konnte. Aber gerade hier machen sich die in der fadenscheinig gewordenen alten Hülle in Erscheinung tretenden neuen Gedanken in ihrer charakteristischen Besonderheit doch mit aller Schärfe geltend, da eben der Mangel an Schulung oft zur stärkeren und auch unmittelbareren Äußerung des neuen Lebens führt. Die übrigen Handschriften wird man — ohne natürlich eine klare Grenze damit künstlerisch bestimmen zu können, in drei bezw. vier Gruppen teilen können. Die ältere erste erscheint durch oberrheinische wie französische Einwirkungen (Stilkreis des Jean Pucelle) bestimmt (Abb. 244 und Taf. XIX 6), die jüngere, besonders seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts, in ihrem Formenmaterial durch Prag. In dem dritten Jahrzehnt macht sich dann der niederländische Einfluß ebenso wie zum Teil oberitalienischer stärker fühlbar. Daneben bildet sich bereits seit den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts diesseits wie jenseits des Inns sowohl in den volkstümlichen, wie in den großen Prachthandschriften ein eigener heimischer Stil aus [16]). Ein Vergleich von Abbildung 245 wie 244 u. 246 mit Tafel XIX 6 zeigt am besten, wie man die verfeinerte Formenwahl des französichen Stils vereinfachte und auch im Ausdruck dabei einen schlichten volkstümlichen Ton anzuschlagen begann. Die Entwicklung aus dem Formenbestand des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts, läßt sich besonders in den bayerischen Handschriften gut verfolgen. Freilich, wer die Geschichte der bildenden Kunst nur als eine Geschichte des Könnens, d. h. manueller Handfertigkeiten aufzufassen pflegt, wird diesen bescheidenen Leistungen und der Besonderheit ihrer künstlerischen Weltanschauung niemals gerecht werden können. Man vergißt zu leicht, daß der Reichtum des Wissens oft in umgekehrtem Verhältnis zu der Originalität der Lebenserkenntnisse steht und daß jede künstlerische Leistung das Recht hat, von uns nach ihrem Denken nicht nach unseren „höheren" Idealen beurteilt zu werden. Moderne Leser werden leicht erkennen, wie nahe gerade diese Kunst uns heute vielfach steht.

Abb. 252. Darstellung der Liebe, Wandteppich, Rathaus, Regensburg.

Man darf deshalb diese Bildwerke nicht im Sinne des Stilideals der ihnen zur Vorlage dienenden Miniaturen beurteilen. Aus ihrer formalen Individualität muß ihr Wesen erkannt werden. Ein interessantes

Abb. 1. Aus der Mettener Regel des hl. Benedikt vom Jahre 1414, Hof- und Staatsbibliothek, München.
(Phot. Riehn u. Tietze.)

Abb. 2. Aus der Mettener Regel vom Jahre 1414, Hof- und Staatsbibliothek, München.
(Phot. Riehn u. Tietze.)

Abb. 3. Aus der Mettener Regel vom Jahre 1414, Hof- und Staatsbibliothek, München.
(Phot. Riehn u. Tietze.)

Abb. 4. Aus der Salzburger Bibel, Hof- und Staatsbibliothek, München.

Abb. 5. Titelblatt der Salzburger Bibel 1430, Hof- und Staatsbibliothek, München
(der Geistliche Peter Grillinger von St. Rupert kniend).

Abb. 6. Armenbibel, cod. 1198, Kgl. Hofbibliothek, Wien

Beispiel dieser Richtung (Abb. 253) gehört dem Anfang des 14. Jahrhunderts an, Prager Arbeit. In der Kreuzigung wird man alles andere eher finden als ein vulgäres Schönheitsideal. Aber die Bitternis des Schicksals wird in den brutal zusammengedrückten Gestalten ganz unmittelbar und packend durch rein sinnliche Mittel, weniger durch die Gesten als durch den allgemeinen Erscheinungscharakter der Figuren in ganz moderner Weise ausgedrückt, und während der Unterkörper Christi sich diesen Gestaltformationen durch eine starke Verkürzung anpaßt, wächst darüber riesenhaft der Körper des Heilands, wie die unteren Figuren über die niedere Ballustrade empor, umspielt von dem seltsamen, alles umfassenden blassen Licht und dem Gefunkel von vielen hundert Sternchen. Man liebt es zumeist, das Unvermögen empirischer Wirklichkeit zu tadeln, statt die objektive Leistung eines naiven, auf die transzendentale Ausdruckskraft gerichteten künstlerischen Sinnes als solche zu erkennen. Nur so kann die Zeichnung des hinteren Kreuzesschaftes verstanden werden, dessen linker Teil von unten im Hinblick auf die unter dem Kreuze stehenden Figuren, dessen rechter Teil von oben im Hinblick auf die in sich zusammensinkende Gestalt Christi gesehen und dargestellt ist, wodurch die „Form" Resultat der Erscheinungsbeziehungen jenseits der Beschreibung empirischer Wirklichkeit wird. „Fehler" haben hier außerhalb der subjektiven Bewußtseinssphäre einen tieferen künstlerischen Sinn. Ähnliches gilt auch für die späteren Arbeiten bayerischen Ursprungs, in denen die traditionelle, von Frankreich über die Rheinlande nach dem Westen gekommene Bildertypik, ihrer diskreten Eleganz entkleidet, in den lapidaren Zügen der derben Ursprünglichkeit undisziplinierter Kräfte eine starke bildhafte Gestalt verleiht, und die bäuerliche Plumpheit, noch nicht angekränkelt von der philiströsen Enge eines bürgerlichen Daseinsideals, der Heftigkeit dieser gewitterigen Lebensimpulse trotz aller unfreiwilligen Komik eine schwer zu überbietende Kraft und Nachhaltigkeit verleiht, die gerade hier in Bayern auch in der Malerei des 15. Jahrh. das auszeichnende Merkmal geblieben ist (Abb. 225).

Abb. 253. Kreuzigung aus dem Missale Komarum, pragisch, Anfang 14. Jahrh., Studienbibliothek (V 2, F. 51 f., 103) Salzburg.

Der manuelle Akt der Herstellung ist wohl im allgemeinen geblieben: Vorzeichnung durch Umriß und Ausmalung durch starke, oft grelle Farbtöne, aber der künstlerische Vorstellungsakt und damit die Gestaltungsweise hat sich verändert. Die Farbflecken lockern den Umriß der Figur auf, um diese unter sich wie mit der Landschaft usw. um so fester zu einer kompakt geschlossenen Masse zu vereinen, in der die Ruhe der gegenständlichen Einzelheiten in so seltsamen Kontrast zu der urwüchsigen explosiven Lebendigkeit der Farbe steht (Abb. 254). Man kann nicht sagen, daß dieser Geist durch das Vorbild geweckt wurde, denn er widerspricht ihm in allen Punkten. Auch ist diese starke, urwüchsige Ausdrucksweise nicht das Kind der jüngsten Bewegung, sondern im Grunde mittelalterlicher Geist, der die kalligraphische Formel der überlieferten klassischen Kunst immer und immer wieder sprengt. Der Zwang zur Einfachheit und Billigkeit der Reproduktion hat hier vielfach zu künstlerischen Äußerungen geführt, die technisch wie formal denen des späteren Holzschnittes verwandt sind und ihm auch den Weg bereitet haben.

Die beiden Darstellungen (Abb. 256 u. 259) aus der Hof- und Staatsbibliothek München illustrieren den Wandel, der sich unter Benutzung bestimmter Vorlagen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts um die Mitte des Jahrhunderts vollzog. In den älteren Darstellungen des Daniel in der Löwengrube (Abb. 256) ist der Turm nur das Zeichen der räumlichen Trennung, während die durch feine Konturen umrissenen Figuren in der Feierlichkeit einer Ritualszene um ihn herum zu einer den Bildraum umfassenden Gruppe sich zusammenschließen. Trotz der Beibehaltung des Bildtypus ist in der jüngeren Darstellung das Interesse an der räumlichen Isolierung der Teile größer als das an der formalen Ähnlichkeit. (Beispiel die Figur

Abb. 254. Aus der lateinischen biblia pauperum, a IX, 12 f., C., Stift St. Peter, Salzburg (nach Tietze).

des Cyrus in Abbildung 256 verwächst in den starren Vertikalen mit dem Turm im Gegensatz zu der Selbständigkeit der Gewandmotive in Abbildung 259, das Ineinanderfließen der Konturen der Danielfigur in Abbildung 256, im Gegenstück abrupte das Sitzen beschreibende Konturen anschaulich sich trennender Glieder usw.) Aber ein neuer sinnlicher Organisationsgedanke tritt an Stelle des alten, der Turm vermittelt sinnlich die Beziehungen der beiden handelnden Hauptgestalten. Die Hände Daniels, früher an die Turmvertikale angeglichen, rücken nahe an diesen an die Stelle heran, wo die die beiden Gestalten verbindende Gesimshorizontale auftrifft. Die „Wanderung“ des Fensters von rechts nach links ist im selben Sinne namhaft zu machen. Bei dem nächsten Kompositionstyp ist neben der Darstellung einer „realistischen“ Grube, als deren Torpfeiler der Turm unter Verlust seiner kompositionellen Mittlerrolle erscheint, nicht zu übersehen, daß der Grundgedanke der formalen Bindung der beiden Hauptgestalten, wenn auch mit anderen Mitteln verwirklicht, derselbe bleibt. Die im Jahre 1414 im Kloster Metten im Auftrag des Abtes Peter entstandene biblia pauperum mit ihrem reichen Schmuck kolorierter Federzeichnungen ist das interessanteste und bedeutendste bayerische Werk dieses Stilkreises, das pragische Kunst durch Vermittlung Salzburgs aufnimmt (Abbild. 267.) Es läßt sich nachweisen, daß hier die Miniaturen eines Künstlers als Vorlagen benutzt wurden, der die im selben Jahre entstandene Regel des heiligen Benedikt

Abb. 255. Beweinung Christi, cod. 23433a fol. 29[r]. Hof- und Staatsbibliothek, München.

Abb. 256. Daniel in der Löwengrube, aus der Regensburger biblia pauperum cod. lat. 23425, fol. 7 (Anfang d. 14. Jahrh.), München.

Abb. 257. Daniel in der Löwengrube, aus der biblia pauperum cod. germ. 20, fol. 17 (zweite Hälfte des 14. Jahrh.), Hof- und Staatsbibliothek, München.

Abb. 258. Daniel in der Löwengrube, aus der Mettener biblia pauperum cod. lat. 8201, fol. 88 (1414), Hof- und Staatsbibliothek, München.

Abb. 259. Daniel in der Löwengrube, aus der Benediktbeurer biblia pauperum cod. lat. 4523, fol. 56, München, Hof- u. Staatsbibliothek.

gemalt hat (Abb. 267 u. 268), mithin zu einer Schreibstube gehört, die in Metten selbst zum mindesten eine Zeitlang ihren Sitz gehabt haben muß. Allerdings handelt es sich nur um eine freie Benutzung der Figurentypen, die aber in oft sehr origineller Weise zu einem neuen Bildganzen zusammengefügt werden und als solches weit über das hinausgehen, was die stilistisch verwandte biblia pauperum des Stiftes St. Peter in Salzburg enthält. Der Abstand dieser Kunst von der älteren wird durch den Vergleich von Abbildung 257 mit Abbildung 258 ersichtlich. Aus dem geistigen Gegensatz der beiden Hauptpersonen entsteht eine formale Antithesis des Bildaufbaues. Die Figur des Cyrus mit Turmmotiv hier und dort durch den kulissenartigen Landschaftshintergrund zu einer Gruppe zusammengefaßt, Daniel mit den Löwen und dem vom himmlischen Boten geleiteten Erretter. Diese so entstehende Klarheit in der Schilderung der Historie, die durch Übertragung der „dramatischen" Spaltung innerhalb des Figürlichen auf den Bildgedanken erreicht wurde, wobei unter Aufgabe des freien Wechsels von Nieder- und Profilansicht ein dem realen Stand des Beschauers entsprechender neutraler Blickpunkt für die gleichmäßigen Profilansichten gewählt wurde, muß notwendig den übersinnlichen Einheitsgedanken der älteren Darstellungen aus den Augen verlieren. Die um beide Motive herumgeführte Mauer umschließt wohl räumlich klar die beiden Hauptmotive, ist aber nicht wie in der älteren Darstellung (Abb. 257) mit dem Turmmotiv so innig verwachsen. Gerade hier läßt sich im Hinblick auf Abbildung 259 deutlich erkennen, daß diese Darstellungen des 15. Jahrhunderts nur folgerichtige Tendenzen des 14. Jahrhunderts zum Ausdruck bringen. Wie dort wird über der Einheitlichkeit des Standpunktes gegenüber den wiedergegebenen Objekten und ihrer glaubhaft räumlichen Realistik der anschaulich formale Zusammenhang übersehen[17].

Doch ist noch zu bemerken, daß die Vereinigung der aus der Persönlichkeits- und Handlungscharakteristik sich ergebenden differenten Bildmotive das eigentlich neue künstlerische Problem der

Gestaltung wurde. Die vorsichtige Angleichung des ausgestreckten Armes an die zusammenfassende Landschaftssilhouette daneben deutet das an.

Es entsprach diesen langsam sich bahnbrechenden Anschauungen am Ende des 14. Jahrhunderts die Szene ihres symbolisch-didaktischen Gewandes völlig zu entkleiden und aus ihr ein lustiges Histörchen zu machen, wo man im hausbackenen Philisterton die Gestalten gutmütiger Alltäglichkeit reden und handeln ließ (Abb. 261). Mit schlotternden Knien, wie einer von den sieben Schwaben, bringt der vom Engel geleitete Habakuk gleich einen ganzen Brotsack und Eßkorb mit, die beide der gemütliche Patriarch wie im Großvatersessel mit fröhlich ausgestreckten Armen begrüßt und gar nicht mehr wie früher kniend sein ergebungsvolles Dankgebet über den Mittler hinweg zum Himmel sendet, während in Abbildung 264 die Beförderung des Heiligen aus der unheimlichen Grube pedantisch aber sachgemäß beschrieben wird. Die Materialien des künstlerischen Gestaltens sind noch immer die der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, aber das Denken ist ein anderes geworden, auch künstlerisch. Während in der ersten Szene die Architektur nur eine motivische Erweiterung der Hauptgestalt und ihrer ausgestreckten Hände ist, gibt die zweite nur das Panorama der Historie. Auch da, wo man nicht die künstlerische Fähigkeit hatte, die traditionellen Kompositionstypen durch andere zu ersetzen, besaß dieser neue Wille auch in den unbeholfen erscheinenden anschaulichen Äußerungen doch Kraft genug, um innerhalb des alten Schemas seinen persönlichen Geist und auch ein Stück des bäuerlichen Volkstums in seiner lokalen Eigenart mit Nachdruck zur Geltung zu bringen. Der Meister der Weltchronik aus Benediktbeuern (Abb. 262) hält sich durchaus an die übliche Kompositionsweise der Zeit. Aber das spannende Moment der Historie kommt in diesem naiven Geplauder gar nicht zu Worte. Der still beobachtende Held ist zum plumpen oberbayerischen Bauern mit wackeligen Knien geworden, der mit täppischer Umständlichkeit den Kübel hält und mit behaglichen Zügen schlürft, während Rebekka „die schöne Dirne von Angesicht und noch eine Jungfrau", wie es in der Bibel heißt, als stumpfsinnige Dienstmagd amtiert. Den Haken am Bildrahmen anzubringen ist diesen Künstlern schon widersinnig erschienen, dafür bereitet ihm die formale Einordnung des „perspektivisch" sich verkürzenden Holzgebälks ins Bild wenig Kopfzerbrechen. Aber der landschaftliche Raum ist wirklich nicht durch bloße Hinzufügung eines Gegenstandes, dem Raume rechts, sichtbar gemacht; denn die Loslösung der kleiner gehaltenen Figuren vom umgrenzenden Rahmen zog eine engere Verbindung der Figuren und der übrigen gegenständlichen Einzelheiten nach sich, durch die diese als Gruppe zu einem einheitlichen Raumkomplex wurde. Im Gegenstück isolieren sich scharf die Figuren, werden aber durch die formale Berücksichtigung des Rahmenmotives zusammengehalten. Die „Reliefbühne", die beiden Schöpfungen zu eigen ist, kann mithin nicht als ihr Charakteristikum bezeichnet werden, da die wesentliche Verschiedenheit in der Verwendung überlieferter Materialen damit übersehen wird.

Abb. 260. Armenbibel, cod. a VII, 43, F. 142, Stift St. Peter, Salzburg.

Wie der Volkscharakter, so hält hier auch die heimische Landschaft ihren Einzug in die Miniaturenwelt, entrückt sie der kosmopolitischen Eleganz und hüllt den Geist traulicher Häuslichkeit in den schlichten Frieden der heimatlichen Berge (Abb. 1 u. 3 und Taf. XIX).

Auch der teils unter pragischem, teils unter direktem französischem Einfluß sich entwickelnde Landschaftstyp dieses Kunstkreises hält sich völlig ferne von einer rationalistischen Weiterbildung der Raumdarstellung (Abb. 265 u. 266) und ist so modern wie jede sog. „expressionistische" Landschaft. In dieser Formel motivischer Einheit haben stoffliche Differenzen keinen Platz. Es gibt keinen Vorder-, Mittel- und Hintergrund, sondern nur den prachtvoll starken Fluß dieser aus dem Bewegungsmotiv der Hauptfigur herausentwickelten Konturen, durch die die Felsen von hinten nach vorne und die vorderen Partien gleichzeitig nach rückwärts

geleitet werden, das obere nach unten und das untere nach oben sich schiebt. Im Prinzip begegnet man natürlich einem derartigen formalen Zusammenwirken von Figur und Landschaft auch bei Giotto und andern, aber dort ist ebenso wie etwa beim Meister von Wittingau (Abb. 147) die Landschaft nur Dienerin des eigentlichen Trägers der Ideenwelt, des Figürlichen. Hier erhält dessen zwergenhafte Gestalt erst durch die motivische Erweiterung und Fortführung ihres Bewegungsgedankens Kraft und Klarheit. Der Pantheismus verwandelt sich hier in einen Panvitalismus, wie er besonders die jüngsten Generationen in Deutschland beschäftigt. Nicht die metaphysischen Lebensmächte göttlicher Natur bestimmen das Tun der Persönlichkeit, sondern die Natur wirkt da helfend mit der handelnden Person zusammen. Durch die Heranführung der Felsenkurven und Häusersilhouette an das Brunnenmotiv und die Hauptfigur in der Mitte äußert sich eine, an dieser Stelle sich sammelnd, fast wild phantastische Kraft, die deshalb im musikalischen Sinne so unmittelbar wirkt, weil die banale Gegenständlichkeit wie das Panoramatische des Raumes kaum eine Rolle spielt. Durch die Fortführung des Motives rechts vermittels des sicheren Bogens der Mauer und ihre Überleitung in die stille Pracht des über den dunklen Himmel sich verteilenden Raummotivs verflüchtigen sich die starken Gewalten rechts in die Märchenidylle des Hintergrundes. Daß dieser als „Hintergrund" erscheint, ist das einzige Zeichen des anbrechenden Rationalismus in dem Aufbau des Landschaftsbildes.

Abb. 261. Daniel in der Löwengrube, aus der Weltchronik, cod. germ. 5, fol. 172, München, Hof- und Staatsbibliothek.

Abb. 262. Rebekka am Brunnen, Weltchronik, bayer., um 1400, cod. germ. 4, München, Hof- und Staatsbibliothek.

Abb. 263. Rebekka am Brunnen, bayer. (?) um 1370, cod. germ. 5, München, Hof- und Staatsbibliotkek.

Die allmähliche Rezeption des Pragisch-Böhmischen Stiles läßt sich am besten in der Salzburger Armenbibel verfolgen, wo ein Teil der Bilder sich an die Formenwelt des Wittingauer Meisters, ein anderer an die vom Anfang des 14. Jahrhunderts anschließt (Abb. 260). Während vier der in rechteckigen Feldern abgegrenzten Szenerien in derbem Helligkeitswechsel überall den gegenständlichen Einzelheiten zu voller Körperlichkeit verhelfen, sind die beiden unteren Darstellungen entsprechend der älteren Zeichenart nur in gleichförmigen Umrißlinien angelegt.

Abb. 264. Befreiung Daniels aus der Löwengrube, cod. germ. 5, fol. 172, München, Hof- und Staatsbibliothek.

Abb. 265. Aus dem Zins-, Nutz- und Urbarbuch der Feste Rheinfelden, Wien, K. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv.

Auch die Typologie trägt dem Rechnung. Diese biblia pauperum ist daher eines der interessanten Beispiele für die naive Zusammengruppierung von verschiedenen Jahrhunderten angehörenden Kompositionsweisen, wobei heterogene Stilelemente auch unverarbeitet nebeneinandergestellt werden. Aber eben dieser Mangel an Bevormundung durch ein dogmatisches Kunstideal ist bei aller Unbeholfenheit doch einer der wichtigsten Faktoren für die Bildung des neuen Stiles gewesen.

Gegenüber dem robusten Freiheitsdrang verbindet sich anderwärts die feine religiöse Lyrik des späten Mittelalters mit einer fast andächtig hingebenden Liebe an die empirische Wirklichkeit. Die Mettener Regel des hl. Benedikt vom Jahre 1414 (Taf. XIX und Abb. 264) gehört deshalb wirklich zum Köstlichsten, was auf diesem Gebiete die deutsche Malerei der Zeit besitzt, eine feine Lyrik, die ohne feminine Empfindsamkeit getragen wird von einem schlicht bescheidenen Sinn, dessen bestrickende Güte nie zur langweiligen Sanftmut wird und bei aller Kindlichkeit der Erzählung eine angeborene Ruhe und Würde sich bewahrt. Die stolzen Wogen weltstädtischen Lebens des böhmischen Kaiserhofes strömen da auch in die einsame Zelle des Mönches herein und nirgends wird so mit den edlen Sinnen des klugen Menschenfreundes eine lebensbejahende Heiterkeit mit stiller Andacht und der resignierten Ruhe freiwilliger Selbstaufopferung verbunden, wie in den Werken dieses Künstlers (Taf. XIX) und denen seines Schülers (Abb. 267). Es sind Kompositionsideale der Hochrenaissance, die von dem beschreibenden Rationalismus des 15. Jahrhunderts hier noch geleitet werden.

Die unverkennbare Berührung mit Prag ist nur ganz äußerlicher Natur; diesen stillen Menschenfreund und Menschenkenner gewinnt man auf jeder Seite seiner feinsinnigen, schlichten Schöpfungen lieber, in denen er seinem stillbeschaulichen Epikuräertum ein so unvergängliches Denkmal gesetzt hat. Was er schildert, sind keine eigentlichen Handlungen, keine großen Historien. Der Künstler führt uns vielmehr in den ganzen Reichtum seelischer Empfindungen ein; aber Empfindungen, die nicht als explosive Lebensäußerung aus dem Augenblick heraus geboren sind, noch in träumerische Letargie verfallen, sondern zum charakterisierenden Stimmungszustand werden, der aus der persönlichen Aufnahme und geistigen Verarbeitung des Wahrgenommenen resultiert und in der traulichen Enge des alltäglichen Daseins verbleibt. Mit am feinsten die Gruppe der Zuhörenden in Tafel XIX, 2 (vergl. mit Th. Stitneys Lehrbuch Janitscheck, S. 186). Das sprachlose, dumme Staunen, bubenhafte Keckheit, die schwärme-

Abb. 266. Aus dem Zins-, Nutz- und Urbarbuch der Feste Rheinfelden, Wien, K. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv.

rische Hingabe in den Kindergesichtern und oben bei den Großen das träumerische Nachhängen der Gedanken. Empfindung ist nicht mehr erschütterndes Erlebnis wie im Mittelalter, sondern still genießendes innerliches Schauen. In der schreitenden Gruppe von Abbildung 1, Tafel XIX erinnert besonders die hintere weibliche Figur an die einfache natürliche Grazie der berühmten Frauengestalten Ghirlandajos im Chor von Santa Maria Novella in Florenz, die frauliche Würde weltstädtischer Eleganz und doch die ganze Anmut sorgloser Jugendlichkeit! Der baumlange Kerl, der den Chorführer macht, mit dem steifen Rückgrat, den langabfallenden Schultern und der gutmütigen Beschränktheit im Gesicht wirkt gerade deshalb so lebendig, weil jede komische Unterstreichung fehlt. Das kluge Gesicht und die intensive Aufmerksamkeit des jungen Mannes dahinter, der Junge mit den großen, brennenden Augen schaffen ohnedies die nötigen Kontraste, durch die die geistige Individualität der einzelnen Figuren mit aller Schärfe hervortritt.

Aber bei allem mimischen Reichtum der Gestalten muß doch gesagt werden, wie arm gerade diese Bilder an formalen Ideen, an Bildgedanken sind. Vorsichtig wird das übliche Material der Gestaltung

Abb. 267. Mettener biblia pauperum vom Jahre 1414. Hof- u. Staatsbibliothek, München.

Abb. 268. Aus der Regel des heiligen Benedikt vom Jahre 1414. Hof- und Staatsbibliothek, München.

zusammengebaut und trotz der anmutigsten Landschaftsbilder, — die ersten uns bekannten Porträts deutscher Landschaft —, haben im allgemeinen diese Räume nur eine negative Aufgabe: nicht selbständig gegenüber dem figürlichen in Erscheinung zu treten und seine stillen Sphären nicht zu stören. Trotz des Versuches, die Figuren systematisch in den Landschaftsraum hineinzubauen (Abb. 3, Taf. XIX), bleibt dieser in den charakteristischen Profilen des Mittel- und Hintergrundes ganz eine Sache für sich. Die älteren Darstellungen mögen im Sinne des Empirikers weniger „richtig“ gewesen sein, formaliter sind sie jedenfalls einheitlicher. In dieser Hinsicht sind die analogen allerdings etwas jüngeren (wohl zwischen 1420 u. 30 gemalt) österreichischen Werke, wie etwa die Darstellungen in der Concordantia Caritatis der Fürstlich Lichtensteinschen Bibiliothek entschieden glücklicher. Das glänzendste, diese ganze Periode abschließende Werk ist die 1430 entstandene Salzburger Bibel, die diesen ganzen Zeitabschnitt gewissermaßen krönt und die originellste Verbindung eines konservativ höfischen Geistes mit einem modern und allen Neuerungen leicht zugänglichen, volkstümlichen Geiste darstellt[18]).

Man findet die Stilformen der karolischen Kunst Prags, die imposante Weiträumigkeit oberrheinischer Monumentalwerke und die zierliche Eleganz der neuen französischen Landschaftsmalerei. Es ist ein neuer.

stolzer Hymnus, den da ein leichtbeweglicher und regsamer Geist dem anbrechenden Morgen eines neuen Zeitalters, seiner heiteren Schönheit singt und doch mit ganzem Herzen dem stilleren Zauber des Alten treu ergeben bleibt. Die Miniaturen sind noch ein kleiner aber selbständiger und relativ locker über das Blatt verteilter Schmuck, der nicht mehr so recht der Disziplin einer einheitlichen künstlerischen Organisation des Blattganzen sich fügen will. Dazu ein wahres Schwelgen im farbigen Glanze. Aber es ist kein oberflächlicher Augenschmaus, der da geboten wird. Die Farbe dient jetzt vielmehr der geistigen Charakteristik der Gestalten. Der farbige Bildcharakter entspricht dem der geistigen Situation des Bildes. In fröhlichem Jubel begleitet sie mit starken, hellen Farben das Martyrium des Heiligen, eine lustige Prügelei, und in resignierter Sanftmut in mattem Violett und Grün die stille Predigt des Heiligen (Taf. XV, Abb. 5 u. 6). Schon in der Mimik der Gestalten (vgl. Taf. XIX) äußert sich ein ganz anderer Geist wie in der Mettener Handschrift, keck, frivol, voll lustiger Trivialitäten, wollen diese Gestalten auch in der ernsten Situation

Abb. 269. Auferstehung des Jonas, sog. Petersburger Psalter, Nationalbibliothek Brüssel.

Abb. 270. Auferstehung des Jonas, aus der Salzburger Bibel, Hof- und Staatsbibliothek, München (1430).

das Lächeln des Spötters nicht ganz unterdrücken. In diesem heiteren Optimismus hat der transzendental-symbolische Gedanke der Historie keinen Platz mehr, so wenig wie die wilde Dramatik realistischer Beschreibung. Deshalb ist die Befreiung des Jonas aus dem Fischrachen (Abb. 270) nur mehr Vorwand zur Schilderung einer ornamental wirksamen Position des schönen nackten Körpers, ganz wie in der Renaissance oder den französischen Miniaturen der Zeit, die die traditionellen Gestalttypen durch Übernahme ganzer antiker Figurenmotive in die Komposition ersetzen[19]). Freilich baut man im Grunde nur da weiter, wo seit Jahrhunderten im selben Geiste geschaffen wurde, und nirgends kommt so sehr wie hier dem Historiker zum Bewußtsein, daß die geistigen und künstlerischen Bewegungen der Zeit sich in dem Begriffe der Gotik nie einfangen lassen, sondern daß immer und überall ein durchaus nicht als „Unterströmung" aufzufassender Kulturwille sich geltend macht, der in solchen Schöpfungen mit die reizvollste Gestalt erhielt. Der „gotische" Baldachin (Taf. XIX, Abb. 5) wetteifert daher im Anschluß an Königsfeldener Werke in seiner Gesamterscheinung vielmehr mit der stolzen Weiträumigkeit südlicher Raumherrlichkeit, und der eingezogene Rundbogen ist eine kühne Lizenz dieses Geistes, der die kleinliche Spitzbogen-

welt darüber kurzerhand beiseite schiebt. Auch der Heilige selbst erscheint bei aller Flachheit und Flauheit seiner körperlichen Komposition doch mit einer raffaelisch stillen Würde, zu der die laute Beweglichkeit der hageren Rankenmotive nicht recht passen will. Und doch versucht anderwärts diese Ranke sich freizumachen von der stereotypen Wiederholung derselben Formen, und bildet bei annähernd sich gleichbleibenden Grundmotiven in einem überraschenden Wechsel des Gesamtcharakters im musikalischen Sinne für sich bestehende Kompositionen. Bald in straffer Zucht eng zusammen genommen, bald in weicher Eleganz weit auseinander gezogen, bald umständlich ineinander verschlungen, bald mit witzigem Eigensinn dem Zwang der Umgebung entfliehend, wird die Ranke zu einem Instrument, das ein kühner Geist in lustiger Bravour zu spielen weiß, die reizvollste Ouvertüre zur deutschen Renaissance.

Das Werk hat schon zur Zeit seiner Entstehung als eine Musterleistung gegolten, denn die Grazer Bibel ist nach Eichler eine das Original freilich nicht erreichende freie Nachbildung der Salzburger Bibel. Das 15. Jahrh. baut auf diesen Leistungen weiter ohne sie zu erreichen. In dem blockartigen Aufbau des Raumes nähert sich Abbildung 4, Tafel XIX Dürers Kunst (Abb. 39).

Abb. 271. Durandi Rationale, cod. 2765, fol. 163, Hofbibliothek Wien (gef. 1395—1403).

Von den heimischen Arbeiten Österreichs ist die wichtigste auf österreichischem Boden enstandene Prachthandschrift, das schon genannte Durandi Rationale der Wiener Hofbibliothek (Abb. 271), Wilhelm Durantis Erklärung der liturgischen Gegenstände und Gebräuche der Kirche (Rationale divinorum offiziorum) von Chunrat dem Ramperstorffer, Rath der Stadt Wien und Amtmann von Klosterneuburg aus dem Lateinischen übersetzt und 1384 Herzog Albrecht III. gewidmet. Der Codex wurde 1395 begonnen und nach 1403 wahrscheinlich vom Hofmaler Johannes Sachs in Wien beendet[20]) (Abb. 271). Der Inhalt besteht aus biblischen Historien, liturgischen Handlungen, Parabeln; ferner am Anfange Darstellungen, die sich auf die Gründung der Universität Wien beziehen und Bildnisse der österreichischen Herzöge und ihrer Frauen. Es ist ein ganz eigener Geist, der diese Schöpfung umweht. Völlig frei von der barocken ausschweifenden Phantasie der Wenzelschen Zeit wird das klassizistische Palmettenband, sich mehr an italienische Vorbilder anlehnend, einem nüchternen Geiste unterworfen, dessen ruhig abwägender, etwas nüchtern-strenger Formensinn sich von den Bravourleistungen böhmischer Werke fernhält, um durch die Wohlanständigkeit der künstlerischen Gesittung, einen geraden schlichten Sinn zu wirken. Im Gegensatz zur Wenzelbibel wird die Ornamentik wirklich zum Rahmen, der sich räumlich von dem „Blatte“ und dem Schriftsatz trennt, ohne daß freilich die Ranke innerhalb der ihr zugewiesenen Sphäre den Zusammenhang mit dem Ganzen verlöre; bescheiden fügt sie sich den gliedernden imaginären Vertikalsilhouetten ein und in diesem so entstehenden gleichförmigen Fluß wird niemand sogleich das Weltendrama der Auferstehung erkennen. Das Geistige muß sich eben hier ganz einem formalen Ideale unterordnen, dessen behagliche, saubere Eleganz dem Ganzen die lokale Note verleiht. Die interessanten kleinen Figürlein mit dem so reizvoll dem Rankenzuge folgenden Sarkophagmotiv lassen noch Reste giottesker Wildheit, aber auch schon etwas von der auf den Effekt berechneten Pose der Hochrenaissance erkennen, während in den Monatsbildern der ganze nüchterne Rationalismus des 15. Jahrhunderts

in einer freilich abgeklärten Bildform in Erscheinung tritt. Auf anderen Blättern hingegen macht sich ohne Änderung des Gesamtcharakters im einzelnen der freiere Geist der Wenzelhandschriften geltend, wobei freilich die feine Organik des Ganzen verloren geht und Bildschmuck und Ornamentik nur lose nebeneinander liegende Rahmenleisten bilden. Die Raumkompositionen selbst lassen neben italienischen Einwirkungen auch die des Evangeliars von Troppau (siehe S. 152 u. 153) erkennen (Abb. 275). Neben der jüngeren, an böhmische Werke sich anschließende Miniaturistengruppe ist für die Entwicklung des österreichischen Handschriftenschmuckes noch eine andere Stilrichtung in jüngerer Zeit (nach 1420) von Bedeutung geworden, deren auszeichnendes Merkmal die Rezeption der niederländischen Kunstweise ist. Der so frühzeitige Einschlag nordwesteuropäischer Kunst kann nicht verwundern, nachdem ein künstlerischer

Abb. 272. Die Klage um Hektors Tod, aus Meister Martins Der Trojanische Krieg, cod. 2773, Kais. Hofbibliothek, Wien.

Abb. 273. Ladislaus Postunuso im Gebet, aus Simeons von Niederaltaich, latein. Lehrbuch für Maximilian I., Kais. Hofbibliothek, Wien.

Gedankenaustausch in dieser Richtung schon im 14. Jahrhundert nachzuweisen ist und auch in Nürnberg nur wenige Jahre später (im Tucherschen Altar) erscheint. Dieser Wandel ist eng verknüpft mit einem Künstler namens Martin, einem weitgereisten Miniaturmaler und Mönch, der in dem Miniaturistenkreis von Kloster Melk in dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts auftritt[21]). Gerade Melk hat seit 1414 eine große Rolle durch die Klosterreform im Österreichischen gespielt und von hier aus hatten sich die neuen Ideen über die übrigen deutschen und österreichischen Benediktinerstifte verbreitet. Dieser hiermit verbundene geistig religiöse Verkehr ist auch dem künstlerischen Ideenaustausch zugute gekommen. Eine Reihe aus Melk stammender Miniaturisten sind auch auswärts, selbst im Böhmischen (Tepl bei Karlsbad) nachweisbar. Von den nach Seporini Bruder Martin gehörigen Handschriften der Wiener Hofbibliothek gibt die Verkündigung (Abb. 273) ein besonderes charakteristisches Bild. Der Einblick in die trauliche Behaglichkeit eines bürgerlichen Zimmers mit den blitzsauberen Wänden und dem zum Baldachin gewordenen Kachelofen läßt

das Vorbild flämischer Kunst ebenso erkennen wie die hartbrüchigen Falten der üppig am Boden sich brechenden Gewandung, die einen so stark untersetzten Körper nach Art der gleichzeitigen burgundischen oder späteren flämischen Werken mit behaglicher Pracht umhüllen. Trotzdem aber hielt sich der Künstler ganz frei von dem dort üblichen rationalistischen Aufbau der Stube und weiß sehr geschickt mit einer naiven Rücksichtslosigkeit die kulissenartig sich hintereinander schiebenden Wände, den „Ofen“ wie das Betpult nach Art des 14. Jahrhunderts aus den Bewegungsgedanken der Figuren diese zusammenfassend zu entwickeln, wobei die freie Verbindung des von Engeln umspielten Buchstabenmotivs und dem darüber herauswachsenden „Ofen“motiv in einem höchst anmutigen Gaukelspiel der Formen sich vollzieht. Auch in Abbildung 272 werden die relativ stark in Erscheinung tretenden kollinearen Tiefenlinien formal geschickt mit dem geistigen Mittelpunkt des Bildes und dem figürlichen Teile vereint. Das lustige Bemühen, dem perspektivischen Problem auch in den Rückenansichten der Gestalten nachzugehen, ist auch historisch wichtig, freilich vor lauter Konstruktionsproblemen ist die Szene zur langweiligen Repräsentation geworden. Die annähernde Gleichartigkeit des sanftschimmernden weichen Oberflächenlichts läßt das Nachwirken der französischen Meisterschaft besonders fühlbar werden. Im ganzen der erste, künstlerische Niederschlag des Geistes der *kleinbürgerlichen Welt.* Ihre philiströse Engigkeit, ihre harmlose Gutmütigkeit, ihr schwerfälliges, bedächtiges Wesen, ihre kindliche Einfalt, unterscheidet sie von dem durch den Meister des Gebetbuches Albrechts II. noch vertretenen französisch-höfischen Geist. Seinem geschlechtslosen Formenideal setzt sie ihren Charakter und Originalität entgegen, verwandt den früheren bayerischen Werken wie der Mettener Regel, der Salzburger Bibel u. a. Die Einwirkungen des bayerischen Miniaturenstiles auf diesen österreichischen Miniaturistenkreis sind daher aus lokalen wie psychologischen Gründen besonders leicht erklärlich. Ihnen verdankt ein anderer Klostermaler, Simon von Niederaltaich, entscheidende Anregungen. Gegenüber den beiden genannten Werken macht sich hier vor allem in der räumlichen Anordnung ein ganz anderer Geist bemerkbar (Abb. 273). Die hohen Bögen mit den Mauern und den blockartig sich übereinander auftürmenden unteren Teilen formen sich malerisch, in wechselnden Winkel gegeneinander sich absetzend, zu einer fast imposanten monumentalen Räumlichkeit, der nur das in ihr förmlich versinkende Figürliche in seiner banausenhaften Existenz widerspricht. Man wird in der Typik ebenso als in den breit zusammen sich schließenden Akzessorien (siehe Tafel XIX, Abb. 4), leicht die Analogien zum Salzburger Bibelschmuck erkennen und kann nur staunen, wie eine relativ so ungelenke Hand den pathetischen Raumeffekt dieses Stilkreises so frei weiter zu entwickeln und zu steigern verstand. Gerade diese kleinen und bescheideneren Werke lassen erkennen, wie tief der künstlerische Instinkt hier bereits in den breitersten Schichten der Illustratoren wurzelt. Man trifft auf dieselbe künstlerische Eigenart wie bei den Werken der von den französischen Gotikern sich so sehr unterscheidenden Baumeistern, die den Chor der Lorenzkirche in Nürnberg und eine Geburt Mariens wie *Albrecht Altdorfer* geschaffen haben. Dieser Stilkreis bildet auch wirklich die Grundlage für die große deutsche Landschaftskunst. Die sauber konstruierten Werke und die verfeinerte Kunst des Gebetbuches Albrechts II. ist die Frucht eines geschickteren Künstlertums, dem aber diese ursprüngliche, gesunde, künstlerische Begabung durchaus fehlt. Der Rationalismus hat sich hier völlig durchgesetzt und gehört das Werk bereits der zweiten Epoche des 15. Jahrhunderts nach 1430 an.

Abb 274. Verkündigung aus Meister Martins Gebetbuch cod. 1767, Kaiserl. Hofbibliothek, Wien.

Abb. 275. Untere Randleiste mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente, aus dem Durandi Rationale, cod. 2765, Hofbibliothek, Wien (entst. zwischen 1395—1403).

# Anmerkungen.

[1]) Siehe B. Bruck Robert, Die elsässische Glasmalerei vom Beginn des 12. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, 1902/03, Straßburg; Allgemeines über Glasmalerei: Oidtmann Heinrich, die Glasmalerei, allgemein verständlich dargestellt, I 1892: Technik der Glasmalerei, II 1898: Geschichte der Glasmalerei. Fischer J. L., Vierzig Jahre Glasmalkunst, 1910. Oidtmann H., Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis 16. Jahrhundert, Bd. I, 1912. Neuerdings das an Materialkenntnissen reiche und verdienstvolle Buch: Hermann Schmitz, Die Glasgemälde des Kunstgewerbemuseums in Berlin, J. Bard, 1913.

[2]) Dehio hat die Bilder m. E. zu spät „Mitte 15. Jahrh." angesetzt; Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler III, Süddeutschland, S. 141. Schon das Kostüm würde dem widersprechen.

[3]) Die irrtümlich in Gars bezeichneten Gemälde befinden sich in Thurnau. Die Beziehungen zu Königsfelden werden schon durch einen Vergleich mit Abbildung 229, Fenster mit Albrecht II. von Österreich in St. Florian klar.

[4]) Vor allem sind die Architekturen oberrheinischen Ursprungs.

[5]) Siehe auch H. Schmitz a. a. O., S. 24.

[6]) Le psautier de Peterborough par J. van den Geyn, Kleinmann & Comp., Haarlem.

[7]) Georg Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei, Leipzig 1907.

[8]) Beispiel eine Madonna mit zwei Engeln im Bayerischen Nationalmuseum, Kab. 7.

[9]) Siehe den Abschnitt über die tirolische Malerei.

[10]) Die verdienstvolle Abhandlung Fischers, Die Salzburger Tafelmalerei, hat über die lokalen Beziehungen hinaus die internationalen historischen Relationen nicht ernstlich untersucht. Man findet das übrigens bei sehr vielen deutschen Arbeiten, die ohne eigentliche Kenntnis der internationalen künstlerischen Verhältnisse eines kleinen Kunstkreises unter zu engem Gesichtswinkel betrachtet. Die jüngeren Abhandlungen über die Nürnberger Malerschulen kranken noch mehr hieran.

[11]) Der Stifter ist 1429 gestorben. Siehe auch Fischer die Salzburger Tafel-Malerei.

[12]) Siehe Th. Gottlieb über mittelalterliche Bibliotheken, Leipzig 1890, sowie die Ambraser Handschriften, ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Hofbibliothek I, Leipzig 1900, von älteren Werken Hofm. v. Fallersleben, Verzeichnis altdeutscher Handschriften in der k. k. Hofbibliothek zu Wien, 1841.

[13]) Über Textilkunst siehe Max Heider, Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker, Stuttgart 1904. F. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, die Entstehung der kirchlichen Ornate und Paramente, I 1859, II 1866, III 1871. Moriz Dreger, Künstlerische Entwicklung der Webereien und Stickereien innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts, 1904. Otto Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913. H. Stephani, Die textile Innendekoration des deutschen Hauses und die ältesten Stickereien Pommerns 1898. Lessing Julius, Wandteppiche des Mittelalters in Deutschland, I 1906, II 1910. Braun Joseph, Handbuch der Paramentik, Freiburg, 1912. Schweiser H., Die Bilderteppiche und Stickereien in der städtischen Altertumssammlung zu Freiburg 1904.

[14]) Gustav Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters, Jahrbuch der Centralkommission V, 1861, S. 3 ff.; ferner Jahrbuch der Centralkommission 2/1904. H. Tietze, Die typologischen Bilderkreise des Mittelalters in Österreich und 3/1905, Male l'art symbolique à la fin du Moyen-Ape in la revue de l'art Ancien et modern, 1905. Male l'art religieux du XIII siécle en France, Paris 1898, p. 137 ff. S. Moulant, Fr. Sauchert, Geschichte des Physiologus, Straßburg 1889, die Anfänge wissenschaftlicher Naturgeschichte und naturwissenschaftlicher Abbildungen im christlichen Abendlande, Dresden 1856. Das Buch von der Natur von Konrad von Megenberg, hrsg. von Franz Pfeiffer, Stuttgart 1861, p. 310. E. Wernicke, Die bildliche Darstellung des apostolischen Glaubensbekenntnisses in der deutschen Kunst des Mittelalters, Christliches Kunstblatt 1887, 7—11, 1888, 1; 1889, 3, 4, 1893, 2, 3; lehrreich auch Schlosser, Die Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters, Bd. XV im Lehrb. d. Kunsts. d. Allerh. Kaiserhauses; Giustos-Fresken in Padua, Bd. XVII, Die ältesten Medaillen und die Antike, Bd. XVIII.

[15]) Über die Technik der Miniaturen hat Berger Beiträge zur Maltechnik, III, 1897 bereits geschrieben.—Als wichtigste Quellen kommen der Neapeler Kodex für Miniaturmalerei und das in einer Kopie erhaltene Straßburger Manuskript in Betracht. Es geht hieraus hervor, daß diese Technik auf einem äußerst feinen manuellen Prozeß sich aufbaut, der nicht nur eine Reihe von Regeln und Rezepten über Bindemittel und Mischungsweise umfaßte, sondern auch zugleich durch eine ganz systematische Unterscheidung von Temperadeckfarben, transparenten Lasurfarben und Ölfirnisfarben sich auszeichnete. An der konsequenten künstlerisch-systematischen Ausbildung dieser Technik im Dienste einer übersichtlichen Gruppierung der räumlichen Organisation nach geistigen Potenzen hat das 14. Jahrhundert den hervorragendsten Anteil (siehe auch Tafel XV). Oberitalien, wie England und Nordfrankreich scheinen über vorbildliche Schreibstuben verfügt zu haben, deren Errungenschaften den Deutschen durch praktische Malbücher mit bekannt geworden sind. Über den Herstellungsprozeß orientieren uns eine Reihe unfertiger Arbeiten. Der Anlage der ganzen Komposition mit dem Silberstift, folgt eine Nachzeichnung mit Feder und Tinte. Nach der dann eintretenden Vergoldung der hierzu bestimmten Teile erfolgt in hellen Lokaltönen die Anlage der Gewänder. Die Ausmalung der Gesichter ist neben dem Auftrag von flüssigem Gold und Silber das letzte der Arbeit. Bekannte Beispiele hierfür sind die Miniaturen der Willehalm von Oranse Handschrift in Kassel. Aus der jüngeren Stilepoche gibt beigegebene Abbildung 276 ein gutes Bild von der Arbeitsweise dieser Zeit. Siehe auch Neuwirth, Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Österreich, in Sitzungsberichten der Wiener Akademie 113, 188 ff. Die volkstümlichen Bilderhandschriften sind natürlich erheblich viel einfacher in der Technik; der Hintergrund ist häufig in Deckfarbe gemalt, die Figuren im Vordergrund mit Lasurfarbe. Die Firnisfarbe fehlt zumeist. Immerhin ist diese farbensystematische Scheidung von Figur und Raum eine bewußte Abweichung von den analogen älteren französischen Vor-

Abb. 276. Concordantia caritatis, Fürstl. Liechtensteinsche Biblioth., Gruppe 91 (Miniatur im Studium der Entstehung) die hellen Stellen sind die freigelassenen nur mit Vorzeichnung versehenen unbemalten Teile.

lagen, wo Hintergrund und Vordergrund gleichmäßig in deckenden Lokalfarben erscheinen. Es ist wahrscheinlich, daß diese Technik der volkstümlichen Handschriften, eine Verbindung von Guasche und reiner Aquarellmalerei, am Oberrhein entstanden ist. Aus ihr entwickelt sich dann als weitere Vereinfachung die bloß kolorierte (Abb. 255), schon im 14. Jahrhundert gebräuchliche Federzeichnung, als letztes dann die flüchtige, schon an die polygraphische Vervielfältigung erinnernde Polychromie, die sich ganz vom Umriß freimacht (Abb. 254).

[16]) Außer den schon genannten Aufsätzen von Heider, Tietze, Schlosser, Neuwirth, S. 177, ist noch zu nennen Neuwirth datierte Bilderhandschriften österreichischer Klosterbibliotheken in den Sitzungsberichten d. Kais. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Wien 1909, S. 587ff. und beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Leipzig, aus den Publikationen des Institutes für österreich. Geschichtsforschung.

[17]) Die Arbeit von Franz Jacobi, Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jahrh. m. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1908, Heft 102, hat das hier in Betracht kommende Material in dankenswerter Weise zusammengestellt, ist aber ganz nach der herkömmlichen Weise in der künstlerischen Kritik orientiert, die nach einem Erscheinungsideal im Gegensatz zu vorliegender Betrachtungsweise sich orientiert, die dem anschaulichen Individualbestand gerecht zu werden versucht. Berthold Riehl, auf dessen Intentionen die Arbeit zurückgeht, hat vor allem das Verdienst, diesen Miniaturenbestand einem weiteren Kreise zugänglich gemacht zu haben; siehe Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts, München 1895, im II. Bd. des oberbayerischen Archives des historischen Vereins von Oberbayern, S. 1—160. Gelegentlich zeichnet diese Miniatur-Darstellungen noch die Weite eines imaginären Raumes aus, wie sie sich vor allem in den ottonischen Codices findet (vgl. Abb. 206 mit 205).

[18]) Über den Schreiber des Buches erhält man S. 438 Auskunft: „Finita est haec biblia in vigilia sancti Johannes Baptiste. Per iohanem Freybekh de Königsbruegk". Sub anno domino 1428; Blatt 490 „Expliciunt interpretationes bibliothece" sub anno 1428 merck „O wie hart es ankchumbt, freundt meym". Das Titelblatt ist 1430 datiert.

[19]) In dem nebenstehenden Bilde des sog. Petersburger wird der Bewegungsgedanke der Hauptfigur auf den Bildraum durch die Kurve der Mauer übertragen und von dort in die Bildgrenze übergeleitet, was hier (Abb. 270) durch die Figur selbst geschieht.

[20]) Ältere Literaturangabe im Katalog der Miniaturenausstellung der Hofbibliothek 1902, S. 17, Nr. 36. Abbildung siehe Kunst und Kunsthandwerk, S. 257, V, 1902, als italienisches Vergleichsobjekt kommt im Hinblick auf das Figürliche das Archidiaconum super decretalium V, 1, A. 2 in der Stiftsbibliothek in Salzburg, Tietze, a. a. O. II, 1905, Seite 46, sowie die lectura des Baldus de Perusio in Betracht, a. a. O. S. 48.

[21]) Ich verdanke den Hinweis auf dies und das Folgende D. Seporini in Wien, der demnächst ein Buch über diesen Gegenstand erscheinen lassen wird.

## Berichtigungen.

Seite 6: Abb. 5 fällt „1508" fort.
Seite 9: Stift Seitenstetten statt „Seifenstein".
Seite 28: Anmerkung 3 Schluß, 13. Zeile links nach rechts statt rechts und links.
Scite 34: Unterschrift der Abbildung 27 lies Wien statt München.
Seite 39: Abb. 33 lies Wien, Wenzelbibel, statt München.
Seite 53: Abb. 49 lies Rennenberg statt Kennenberg.
Seite 55: unter Abb. 51 Historisches Museum statt Städelsches Institut.
Seite 96: Abb. 100a „böhmisch unter französischem Einfluß" statt „französisch".
Seite 117: Abb. 132 München Nationalmuseum statt Gal. Burghausen.
Seite 135: Abb. 151 statt Abb. 153.
Seite 136: 8. Zeile von die dem Meister Wittingau bis Zeile 11 fällt fort.
Seite 145: 1350—1360 statt 1450—1460.
Seite 148: Anmerkungsunterschrift 1360 bezw. 1370 statt 1460 bezw. 1470.
Seite 149: lies die Allotria statt das . . . .
Seite 155: Überschrift lies das Fresko statt des Fresko.
Seite 162: Abb. 184 statt Abb. 177 und 185 statt 178.

Aus historischen und sprachlichen Gründen ist die anfangs gebrauchte Schreibweise „karolingisch" für die Zeit vor Wenzel aufgegeben und „karolisch" hiefür gesetzt worden.